



صفر الخير
١٤٠٢ هـ

شكرو تقدير

”ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ
وأن أعمل صالحاً ترضاه“ — وبعد !

فإنّ لا يسعني إلّا أن أقدم بجزيل شكرى وتقديرى
لما آتاهتكم على طيبة الشريعة بجامعة أم القرى من تفرغ
للإعداد وهذه الرسالة وأخص بالشكر قسم الدراسات العليا والبحوث
على ما أولاني إياه من رعايته وإهتمامه.
كما أخص بالفضل والذكر أستاذى الدكتور طه جابر السبيعي على رعايته
هذه البحث ومتابعته له وتوجيهه لي في كل خطوة من خطواته فجزاه الله

عني خيراً الجزاء
كما أتوجه بالشكر سلفاً للأستاذة اللا فاضلة أخصاء لجنة المناقشة
على ما سوف يبذلونه من جهد مشكور في تقييم هذه
الرسالة وما سيتفضلون به من توجيه وإرشاد على
والله وعلى التوفيق

((الفهرس))

<u>الصفحة</u>	
١	المقدمة
٨	الباب الاول : أبوتام في مرآة النقد القديم
	الفصل الاول : أبوتام ومعيارية النقد العربي :
١٠	١- معايير الرواة واللغويين
٢٠	٢- معايير أدباء الكتاب
٤١	٣- المعايير المستمدة من أحكام البلاغة
	الفصل الثاني : أبوتام ونقاده الأوائل :
٥١	١- ابن المعتز
٦٥	٢- الصولسى
٧٧	٣- الآمدي
	الفصل الثالث : أبوتام في دراسات المحدثين :
٩٣	١- استمرار معايير الفكر البلاغى والنقدى القديم
١٠٣	٢- معيارية الحتمية العلمية
١٠٩	٣- الدراسات النقدية الحديثة
١١٥	الباب الثاني : رؤية النقد الجديد لشعرأبى تمام
١١٦	الفصل الاول : التحليل البنائى للأبيات المشكلة من شعره
	الفصل الثاني :
١٩٢	١- الاستعارة
٢٢٧	٢- الجنس والطباق
	الفصل الثالث :
٢٥٢	١- الخصائص الأسلوبية
٢٧٨	٢- موسيقى شعرأبى تمام
٢٩٧	الخاتمة
٣٠١	ثبت مصادر البحث ومراجعته

المُتَدِمَّة

((المقدمة))

كان اصطدام شعر أبي تمام بالمعيارية التي هيمنت على فكر النقاد
والبلاغيين العرب اصطداما عنيفا ومباشرا ، فإذا كان الوضوح والإلف وقرب
المأخذ وسهولة التناول من أهم مقومات جودة الشعر لديهم فقد أخذ
شعر أبي تمام بنصيب وافر من الغموض والغرابة والبعد والخروج عما جرى
به الإلف والعادة ، وإذا كانت السلاسة واللين والركة والمعدومة مسن
شروط فصاحة الشعر فقد لمس النقاد في شعره شيئا غير قليل من العسورة
والحوشية والثقيل وحزونة اللفظ وغرابته ، وإذا كان المقام ومقتضى الحال
يتطلب من الشاعر أن يحترز في شعره فيتجنب الألفاظ الزرية والمشاركة
والمعاني الغامضة فإن أبا تمام قد صدك وجه مدوحه حينما جاء مدح حسيه
- في رأى النقاد - متنافيا وخطابه متجافيا .

الا أن أشد الظواهر إشكالا في شعره تلك التي تتعلق بجانب
البديع ، فقد كان لا يخرج عند النقاد والبلاغيين عن كونه ضربا مسن
ضروب الصنعة يتوصل به الى تجميل الصياغة وزخرفتها وتزيينها بما يتوافر
فيها من العناصر الجمالية كالاستمارة والطباق والجناس ولذلك كان من
أهم مأخذهم على أبي تمام أنه قد أكثر منها وأسرف فيها بالغ حتى خرج
عن عمود الشعر .

ومع أن القوم قد عابوا على أبي تمام ما عابوه إلا أنهم كانوا يدركون أنه رأس في الشعر وصاحب مدرسة مبتدىء لذهب وإمام الناس شعرا ومعرفة بالشعر بل ربما اعتبره بعض النقاد أعظم شعراء العربية على الإطلاق ، فذهب إلى أنه أشعر من المتنبي ومن غير المتنبي عند كل عارف يعرف البيان من الفصاحة والبلاغة . (١)

إلا أن وقوف النقاد والبلاغيين عند أحكام ومعايير محددة قد قصر بهم عن استيعاب لغة أبي تمام الشعرية على ما يتصورها النقد الحديث ، ولعل مرد ذلك إلى جملة من العوامل من أهمها : التشبث بنموذج جيسة محددة للتعبير استخلصوها من الشعر القديم وأضافوا عليها صفة الثبات بحيث لا يصح الخروج عنها إلى سواها وهذا لا يستوعب البعد الشعري الجديد لأي تركيب لفوي إلا في ضوء استجابته لما استقر في الأنفس من إدراك للشعر القديم ، ومن تلك العوامل الجمود على المعنى الوضعي للكلمات وأساس الشعر أن يفر الشاعر بالكلمة إلى معان أخرى يتلمس بها إعادة الشاعرية إلى اللغة التي تفقدها تدريجيا بسيطرة الجانب العقلي في الكلمات على سواه وخاصة الجانب الانفعالي السذي يستبطن تجربة الإنسان الأولى مع الأشياء وتماطيه الوجداني لها ، ومن

(١) ابن الأثير : الاستدراك : ٢١ ، ٣٠ .

تلك المواضع سيطرة الواقع الخارجى والمعيارية للعقلية على عالم الشعر
 والاحتكام إليها فى الكشف عن مستوى الصحة والخطأ فى الرؤية الشعرية
 للأشياء ، ومن هنا اعتبر الخيال الذى يعد الأصل فى الصورة الشعرية
 تالياً للمعنى العقلى المنطوق ، واتخذت الاستعارات على أنها نقل
 للألفاظ لا تخرج به عن حدودها العقلية ثم تجزئتها على وجه لا تتضح فيه
 وظيفتها فى الشعر فلا تزيد عن كونها مجالا لتحسين المعنى الأصل وتزيينه
 أو تقريبه وتبريره ، وفى إطار سيطرة المعنى العقلى نظر إلى الجنس
 والطباق وسواهما من عناصر لفة أبى تمام الشعرية على أنه من باب الصنعة
 التى تزين الشعر وذلك فقدت لفة الشعر أصالتها فى منظور الفكر
 البلاغى والنقدى القديم وظلت جملة كبيرة من أبيات أبى تمام تتداولها
 كتب النقد والبلاغة وأخبار الشعراء كأثلة على أخطائه وإحالاته وإسرافه
 فى الصنعة ومعه فى طلب الغريب .

ومع أن أكثر نقاد العصر الحديث قد ذهبوا إلى أن أبى تمام عبقرى
 ملهم وفى المقدمة من الشعراء العرومة الخالدين فتح للشعراء والأدباء
 أبواباً من الفن الرفيع فكان القمة الشامة التى بلغ إليها فن الشعر
 العربى ، إلا أن جل أحكامهم عليه لا تكاد تخرج عن أحكام القدماء من
 حيث أنه حرص كل الحرص على جمال الصنعة الفنية فتبعها وأسرف فسوس
 تتبعها حتى خرج إلى المحال ووقع فى التكلف ، كما هيمنت على جانب كبير
 من دراساتهم معايير الحتمية العلمية التى لا تخرج بالظاهرة الفنية عن

كونها افرازا لجملة من أحوال النفس وظروف المجتمع فلفة أبي تمام الشعرية لا تتجاوز أن تكون ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها العصر العباسي فهي ضرب من ضروب الزينة والتنميق التي شاعت في هذا العصر ، أما النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج النقدي الحديث وما يعتد به من أصالة لفة الشعر في الكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام فقد كانت المواضيع المحددة التي توجهت إليها دراساتهم لم تكن تسمح لهم ببحث الأبيات التي عييت عليه بحثا مستفيضا يكشف ما تتمتع به من أصالة ويزيل ما يحيط بها من لبس واشكال .

ومن هنا كانت الحاجة ملحة لاعادة النظر فيما اعتاد النقاد والبالغيون عيه على أبي تمام والتشيل به على أنه من سقطاته وهفواته وفق منهج يتوخى تفاصيل لفته الشعرية والكشف عن أبعاد الرؤية التي تتسلط على أبيات الشعر عنده فتحركها شكلا ومضمونا حتى تخرج بها عما هو مألوف ومعتاد وتسمها بسمه التفرد والتميز والفراة والتالى إنصاف أبي تمام واعطاء شعره قيمة حضارية تكشف ما يحتضنه من تجربة إنسانية خالدة تتجاوز حدود المكان والزمان وتستعمل على كل معيارية تحاول حصر الآفاق القصوى للرؤية الشعرية في بوتقة محددة تحديدا يتجاهل أشواق الإنسان وتطلعاته المتراصة إلى اللانهاى والمطلق .

وقد سارت الدراسة - وفق هذا التصور - في اتجاهين : أحدهما تاريخي تقويمي لموقف النقد والبلاغة من شعر أبي تمام ، والآخر نقدي تحليلي لشعره وانقسمت إلى باهين رئيسيين انفصلهما فيما يلي :

الباب الأول : " شعر أبي تمام في مرآة النقد القديم " والمقصود بالنقد القديم في هذا الباب ذلك التيار الذي ساد الدراسات التي دارت حول أبي تمام وانطلقت من المعايير المهيمنة على الفكر النقدي والبلاغي سواء ظهر ذلك في كتب النقد القديم أو تجلّى في دراسات المتأخرين النقدية ، فالقدم وصف للاتجاه النقدي وليس وصفا لحقبة معينة من الزمن . والهدف من هذا الباب رصد حركة النقد واتجاهها والكشف عن الأسس الفكرية التي نهضت عليها ، وليس التأريخ لهذه الحركة تأريخاً تسجيلياً استقصائياً تتبع فيه كل شاردة وواردة ، وهذا ما يفسر الاكتفاء ببعض النقاد دون بعض من لا يضيف استقصاء كلامهم وتتبعه شيئاً جديداً إلى تحديد أبعاد هذه الرؤية النقدية التي انبثقت عنها مواقف النقاد من شعر أبي تمام .

وقد سارت الدراسة في هذا على النحو التالي : الفصل الأول : وفيه تحديد لبيئات النقد عند العرب والمعايير التي تنطلق منها كل بيئة فسي تناولها لشعر أبي تمام سواء كانت بيئة الرواة واللغويين وما تحتكم إليه من معايير ، أو بيئة أدباء الكتاب وما تجرّبه على لغة الشعر من تنقيح —

اجتماعي لها ، أو بيئة البلاغيين وما تلجأ اليه من مقولات المنطوق والحقل في دراستها للشعر . وفي الفصل الثاني : وقفت وقفاً متأنياً عند ثلاثة من نقاد العربية كان لهم دور غير يسير في تحديد أبعاد المعركة النقدية حول شعر أبي تمام وتأثير غير قليل فيمن تلاهم من النقاد ، وهم ابن المعتز والصولي والآمدي . وفي الفصل الثالث والأخير : تتبعت المواقف النقدية للدارسين المحدثين حول شعر أبي تمام وكيف أن جُلَّ هذه المواقف صدرت عن نفس المقولات البلاغية والنقدية التي صادت دراسات المتقدمين للشعر ، وأن جانباً آخر من مواقفهم هيمنت عليه نظريات الحتمية العلمية التي تحيل الشعر إلى افراز طبيعي لمجموعة من العوامل الاجتماعية والنفسية ، كما أن النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج الحديث في النقد شغلوا بالمواضيع التي توجهت إليها دراساتهم عن الرد على القدماء فيما عابوه على أبي تمام .

الباب الثاني : " رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام " وقد توخيت في هذا الباب منهجاً يقوم على أساس تأصيل اللغة الشعرية عند أبي تمام والاعتداد بمختلف الظواهر التي اتسمت بها هذه اللغة وقد انقسم هذا الباب إلى الفصول التالية : الفصل الأول : التحليل البنائي للأبيات المشكلة في شعر أبي تمام وقد تناولت فيه جملة من الأبيات التي عدها النقاد من أخطائه وإحالاته في الممانى وذهبوا إلى أنه لم يحترز فيها ولم يتحر وجه الدقة والصواب وقد حرصت في دراستي لهذه الأبيات

أن أكشف عن الرؤية الشعرية التي حركتها حتى أخرجتها عما جرى عليه
 الحرف وأن تتضح من خلال دراستها المعالم الأساسية لمذهب أبي تمام
 الشعري . وأما الفصل الثاني : فقد تناولت فيه قضية الاستعارة فـ
 شعر أبي تمام فـقمت بتحليل جملة من استعاراته بالنظر إلى مادتها
 وموضوعها واعتبارها جزءاً من كل ترتبط به ارتباطاً عضوياً في القصيدة من
 جهة ثم ترتبط بغيرها من الصور من جهة أخرى في نطاق اللغة الشعرية
 التي تحتضن الوجود الإنساني ، وأعقب ذلك ببحث ظاهري الجناس
 والطباق في شعره وفق منهج يكشف مدى أصالة هذه الظاهرة وتواجدها
 مع الرؤية الشعرية التي تحرك الأبيات لديه ، وفي الفصل الثالث والأخير
 تمت دراسة الخصائص الأسلوبية العامة لشعره وانبثاقها من غلبة سمية
 الاسمية بصورها المختلفة على التركيب اللغوي لديه ، ثم تلى ذلك دراسة
 موسيقى شعره ومدى ارتكازها على توالي الحركات واسقاط السواكن كما يتجلى
 في كثرة الزحاف لديه وغلبة البحر الكامل والقافية المطلقة على شعره .

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أشكر الله تعالى على فضله
 ومنه وتوفيقه وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله . {

سعيد مصلح السريحي الحربي

الباب الأول

أبوتام في مرآة النقد القديم

الفصل الأول : أبوتام ومعيارية النقد والعزى

- ١- معايير الرواة واللغويين
- ٢- معايير أدباء الكتاب
- ٣- المعايير المستمدة من أحكام البلاغة

الفصل الثاني : أبوتام ونقاؤه للدراسات

١- ابن المعتز

٢- الصولي

٣- الآمدي

الفصل الثالث : أبوتام في دراسات المحدثين

- ١- استمرار معايير الفكر البلاغي والنقد القديم
- ٢- معيارية الحتمية العلمية
- ٣- الدراسات النقدية الحديثة

الفصل الاول

أبو تمام ومياريمة النقد العربي

- ١ - معايير الرواة واللغويين .
- ٢ - معايير أدباء الكتاب .
- ٣ - المعايير المستمدة من أحكام البلاغة .

شكلت الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمام جزء من الصراع الذي دار بين حرية الشاعر في الابداع ومعيارية النقد العربي ، ذلك أن الشاعر قد ظل في مختلف عصور الادب يحس بأنه محاصر بالمعايير المختلفة فهو مطالب بالخضوع لقواعد النحو والصرف والانقياد لأسس النقد والبلاغة والطاعة للذوق الحضاري والتمسك بالمرف الاجتماعي والتحرك في نطاق العقول والمنطق .

وقد كشف لنا الآمدي عن ذلك التوتر العنيف بين الشاعر والنقاد حينما قال عن أبي تمام (وأظنه سمع بما روي عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه فسى زهير بن أبي سلمى لما قال فيه : " كان لا يعاظم بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فى الرجال " فلم يرتض ما قاله عمر وأحب ان يستكسر مما ذمه وعابه) (١) . كما تكشف لنا عبارة الآمدي عن احساس النقاد بأن شعر أبي تمام يصطدم اصطداما عنيفا ومباشرا مع معاييرهم النقدية ، ولهذا ثاروا عليه وأثاروا من حولهم حركة نقدية تعتبر من أنشط حركات النقد العربى ، غير أنه مع احساسهم بخروج أبي تمام على معايير الشعر لديهم أحسوا بعظمة شعره وأصا لسته فكان بذلك شاعرا محيرا دفع أحد هؤلاء النقاد أن يصفه قائلا " إما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه " (٢) .

(١) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٩٣ .

(٢) الصولى : أخبار أبي تمام : ص ٤٥ .

وقد كانت المعايير التي تناولت شعر أبي تمام تنبع من بيئات مختلفة نستطيع أن نحصرها في بيئات ثلاثة : العلماء الرواة .. أدباء الكتاب .. البلاغيون . وقد كانت كل بيئة من هذه البيئات تنحون نحو خاصا ففى تناولها للشعر فإذا كانت بيئة العلماء الرواة تؤكد على ضرورة مراعاة قوانين الموروث الشعرى عند العرب ، فان بيئة أدباء الكتاب قد اهتمت بالذوق العام والجانب الايصالى للغة وقرنت بين الرسالة والقصيدة ، فى الوقت الذى حاول فيه المناطقة والمتكلمون ورجال البلاغة تطبيق المقولات العقلية على الشعر وإجراء جملة مجرى القضايا مما أفضى بهم إلى التعلق باحتمالات الصدق والكذب وكذلك قرنوا بين الشعر والخطابة فانتبهوا إلى ما انتهى إليه الكتاب من اهتمام كلى بالمخاطب وضرورة مراعاة المقام ومقتضى الحال .

ولم تكن الحدود بين معايير تلك البيئات صارمة ان أنها أشبه ما تكون بالأصول التى يصدر عنها الموقف فى تناول النص الشعرى إذ سرعان ما آلت نظراتهم النقدية الى ما عرف باسم " عمود الشعر " الذى اتفقوا على أن أبحاثهم قد خرج عنه .

.....

- ١ -

حينما هتف ابن الاعرابى قائلا * ان يكن هذا شعرا فما قالته العرب باطل " (١) فإنما كان يعتبر تعبيرا متطرفا عن احساسه باختلاف شعر أبي تمام

(١) الصولى : المصدر السابق ص ٢٤٤ .

عن شعر القدماء ، ولم يستطع أن يتلمس الوشائج العريقة التي تربط بين
الشعرين ، ولما لم يكن بوسعهم أن يتقبلهما معا لم يكن له بد من اسقاط
أحدهما لقبول الآخر ، ولهذا وضع شعر أبي تمام في مواجهة الشعر
العربي كله .

وإذا كان ابن الأعرابي قد عبر تعبيرا متطرفا عن هذه المفارقة بين
الشعرين متخذاً إياها سببا لاسقاط شعر أبي تمام أو النيل منه ، فإن جانبها
كبيرا من جهود النقاد كان شرحا لهذه العبارة إن يكن أقل تعميما وأخف
تعصبا فهو موافق لها في المنطلق والغاية فقد أخذ النقاد يقبلون شعر
أبي تمام يستخلصون منه ما لا يوافق مذهب العرب من ألفاظ وتراكيب
وأخيلة ومكان متخذين من هذه المفارقة سببا كافيا لرد كثير من شعره فكتب
جعلت منه أمرا مشكلا في تاريخ النقد .

وقد كانت أشد الفئات تعصبا للقدماء وانكارا لإحسان المحدثين هم
النحاة واللغويون ، والعلّة في ذلك حاجتهم من الشعر إلى الشواهد وقلة
ثقتهم فيما يأتي به المولدون المحدثون ثم صارت لاجابة كما يقول ابن رشيق
في الحمدة (١) ، من ذلك ما رواه أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي من أن أباه
وجه به إلى ابن الأعرابي ليقرأ عليه أشعارا وكان أبو عمرو معجبا بشعر أبي تمام
فقرأ عليه من أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض

(١) ابن رشيق : الحمدة ج ١ ص ٩١ .

شعراء هذيل :

وإذ لي عذلة في عذله فظن أني جاهل من جهله
حتى أتمها فقال له ابن الأعرابي : أكتب لي هذه ، فكتبها له ثم قال له
أبو عمرو : أحسنه هو ؟ قال : ما سمعت بأحسن منها ، وحينما أخبره
أنها لأبي تمام طلب منه أن يخرقها . (١)

غير أن الهم النقدي لم يلبث أن أدرك أن ثمة فرقا بين ما يحتج به
من الشعر وما يستحسن منه وأنه لا يمكننا أن نتخذ معيارا واحدا في تناولنا
للشعرين ، ومن هنا نرى ابن قتيبة على العلماء في عصره أنهم يستجيبون
الشعر السخيف لتقدم قائله ويرذلون الشعر الرصين ولا عيب له إلا أنه قيل
في زمانهم (٢) ، وقد تحدث ابن المعتز عن هذا الموقف فقال : " وهذا
الفعل من العلماء مفراط القبح لأنه يجب ألا يدفع احسان محسن عدوا
كان أوصديقا وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيح (٣) وقد جاءت عبارته
السالفة تعليقا على قصة ابن الأعرابي وأرجوزة أبي تمام ، وقد علل الصولي
موقف هؤلاء النقاد بأنه صادر عن جهلهم لهذا الشعر الجديد فقال
... " وفر العالم منهم من قوله ، إذا سئل أن يقرأ عليه شعر بشار

-
- (١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧٦ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٥ .
(٣) الصولي : المصدر نفسه ص ١٧٦ .

وأبى نواس وأبى تمام وغيرهم ، من " لا أحسن " إلى الطعن وخاصة على
أبى تمام لأنه أقربهم عهدا وأصعبهم شعرا . (١)

غير أن النقاد الذين استطاعوا أن يفلتوا من سيطرة المعيار الزمني
للجودة والرداءة ظلوا يبرزون تحت وطأة المعايير التي استخرجوها من
أشعار القدماء وأصبح حسن الشعر يقاس بمدى اتساقه مع أشعار الأوائل
ابتداءً من اختيار اللفظة وانتهاءً بتركيب القصيدة (٢) ، فقد كان من أهم
أسباب رفض المذهب الجديد الذي تجلى بوضوح عند أبى تمام أن " العرب
لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة لللفظة
أو معنى للمعنى كما يفعل المحدثون " (٣) ولما كان الشاعر العربي يسعى
إلى " شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم قصب السبق لمن
وصف فأصاب وشبه فقارب . . ولا تحفل بالأيدياع والاستعارة إذا حصل لها
عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق
لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد " (٤) ولقد كان المحام
أبى تمام على الاستعارة أمرا مخالفا لما عهد من إثارة الشاعر القديم للتشبيه
حتى عد قدامة بن جعفر التشبيه غرضا من أغراض الشعر وأصلا من
أصوله (٥) ، ولهذا كانت قضية الاستعارة مدارا لكثير من النقد الذي دار حول

(١) الصولي : المصدر السابق ص ١٥ .

(٢) انظر ما كتبه ابن قتيبة في الشعر والشعراء ص ١٦ وما بعدها عن عدم جواز
خروج الشاعر المحدث عن أقسام القصيدة عند الشعراء الأوائل .

(٣) ابن رشيق : المحطة ج ١ ص ٨٣ .

(٤) الجرجاني : الوساطة ص ٣٤ .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٢٤ .

أبى تمام لأنه أكثر منها أولاً ثم جاء بما جاء به خارجاً عن ما ألفه العرب منها . قال صاحب الصناعتين بعد أن عاب مجموعة من استعارات أبى تمام " وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات وأطلق لسانه عابهاً وأكد له الحجة على نفسه " (١) وقد كان أبو هلال العسكري يحس في قرارة نفسه أنه ينطلق في أحكامه على الاستعارات من منطلق تأثرى ذاتي لا يستند إلى تحليل وذلك ما قال " وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو تردّه وتعلق به أو تنبوعه " (٢) ، غير أن الآمدى في حديثه عن استعارات أبى تمام أوضح أن العلة في رد أكثر هذه الاستعارات إنما يعود إلى بعدها وغرابتها وصعوبة تصور حقيقة العلاقات بين أجزائها لأنه كان يرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه " (٣) .

وفي ضوء هذا الإدراك للعلاقات بين أجزاء الاستعارة بدت استعارات أبى تمام نابية جافية فرفضوا أكثرها لأنه ما قاله أحد من الشعراء ولم يسمع بمثله في شعر العرب .

ولم تقف المسألة عند حدود الاستعارات وإنما تعدتها إلى المعانق

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣١٥ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٠٩ .

(٣) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٦٦ .

فانذا قال أبو تمام : (١)

أَجْدِرَ بِجَمْرَةٍ لَوْهٍ اِطْفَاؤُهَا بِالْدمِ أَنَّ تَزْدَادَ طَوْلَ وَقُولِهِ

قال الأمدى : " هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى " (٢) ثم أشار بالمحدثين الذين لم يخرجوا عن هذا السبيل ومنهم أبو تمام نفسه فى أبيات أخرى له ، وطالب أبا تمام بالسير دائما على هذا المنهج المؤلف الذى جرت عليه عادة الشعراء ، ناعيا عليه الخروج عنه قائلا : " لو كان اقتصر على هذا المعنى الذى جرت العادة به فى وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم ولكنه استعمل الاغراب فخرج إلى ما لا يعرف فى كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم " (٣) وانتقد قوله (٤) :

أَمَرَ التَّجَلُّدَ بِالتَّلْدِيرِ حُرْقَةً أَمَرَتْ جَمُودَ دُمُوعِهِ بِسَجُومٍ

فقال " أى لفظ أسخف من أن يجعل الحرقه آمرة ، وإن كان ليس بخطأ ، وإنما العادة فى مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا وأما الأمر

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٨٧ ، وهو من قصيدة فى مدح أحمد بن

أبى داود مطلعها :

أَرَأَيْتَ أَيْ سَوَالِفٍ وَخُدٍ عَنَّتْ لَنَا بَيْنَ اللُّوَى فَرْزُودٍ

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٠٩ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٢١١ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢٦١ وهو من قصيدة فى مدح اسحاق بن

إبراهيم مطلعها :

يَارَبِّعْ لَوْ رِيَمُوا عَلَى ابْنِ هُمُومٍ مَسْتَسْلِمٍ لِحَوَى الْفِرَاقِ سَقِيمٍ

فليس هذا موضعه " (١) . وفي هذا النص اعتراف بأن الخروج عن المألوف كاف لرد المعنى وإن كان صحيحا .

وقد اهتمكم إلى العرف كذلك في رفض كثير من ألفاظ شعر أبي تمام لأنها خرجت عن الاستعمال الذي اعتيد سماعها فيه ، وقد عد ابن سنان الخفاجي من شروط فصاحة الكلمة " أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة " (٢) . وتحدث العسكري عن هذا الموضوع مؤكدا أن الخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المألوف ردي على كل حال " (٣)

وقد كانت وسيلة المدافعين عن أبي تمام تركز على إنكار هذا البعد والخرابة ومحاولة تلمس أصول قديمة لما أنكر عليه ، يقول الصولي : " إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ويصبون على قوالهم ويستمدون بلعابهم وينتجعون كلامهم " (٤) ومن نماذج دفاعه عن أبي تمام قوله " عابوا - أعزك الله قوله في قصيدته التي أحسن فيها كل الإحسان ومدح بها المعتصم وذكر فتوح عمورية وأول هذه القصيدة :

(٥)
السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

-
- (١) الآدي : الموازنة ج ١ ص ٢٢٢ .
(٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٦٨ .
(٣) العسكري : الصناعتين ص ١٥٥ .
(٤) الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧ .
(٥) الديوان بشرح التبريزي : ج ١ ص ٤٠ وهو مطلع قصيدته في مدح المعتصم .

فما بوا قوله فيها :

تسمون ألفا كاسار الشرى نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب
فاذا كان هذا لأن التين والعنب ليس ما يذكر في الشعر وأنه مستهجن
فقد قال ابن الرقيات :

سقى لحوان ذى الكروم وما صنف من تينه ومن عنبه
وأشد الفراء في مد العنب :

كأنه من ثمر البساتين العنب المتق والتين
وان كان العيب لم خصهما دون غيرهما ؟ فقد كان يجب أن يتعلم هؤلاء
أولا ويطلبوا ثم يتكلمون ويعيرون (١)

كان أعز مطلب عند النقاد هو أن يكون الشاعر أليفا وشعره مألوفاً غير
خارج عن العادة والعرف فكانوا على طرف النقيض من أبي تمام الذى كان
لا يكره شيئا كما يكره المألوف ، فالإلف لديه ينتزع الحياة من الأشياء ويتركها
جثة هامدة ، يقول : (٢)

وراك الهمم كالزمانة والـ بيت إذا ما ألفت رمس (٣)

(١) الصولى : أخبار أبي تمام ص ٣١٠

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٢٥ وهو من قصيدة فى ممدح
الحسن بن وهب مطلعها :

هل أثر من ديارهم دعى
حيث تلاقى الجراع والوهس

(٣) الزمانة : الزمن الذى لا يبرح .

وتكرار الأشياء يسلبها قيمتها ويحيدها تافهة لا قيمة لها ، يقول (١) :

كُلُّ شَيْءٍ غَثٌّ إِذَا عَادَ ..

ومن هنا فان القصيدة لديه أكرم من أن تكون تكرارا لما سبق لأنها (٢) :

منزهة عن السرِّق المورى مكرمة عن المعنى المعاد

والاغتراب يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجدد (اغترب تتجدد) (٣) وهذا التجدد يكسر طوق الإلف ، ولهذا كان أبو تمام كثير الإلحاح على وصف شعره بالخرابة .

أولى المشكلات التي واجهت أبا تمام أنه كان محدثا في عصره ومصررا على أن يكون محدثا في شعره ، وكانت البيئة النقدية حوله تتراوح بين ناقد لا يقيم للشاعر المحدث وزنا وناقد يقدر هذا الشاعر إن كان شعره لا يخرج عن المعايير النقدية التي استخلصت من أشعار القدماء ، وقد لخص الدكتور طه حسين هذه النقطة في قاعدتين فقال : " الأولى : أن أبا تمام يخالف

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٦٦ وهو من قصيدة في مدح ابن أبي

د لاد مطلعها :

سَعِدَتْ غَرَبَةُ النَّوَى بِسَمَاءٍ فَهِيَ طَوَّعُ الْإِتْهَامِ وَالْإِنْجَادِ

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٨٢ وهو من قصيدة في مدح ابن أبي

د لاد مطلعها :

سَقَى عَهْدَ الْحَيِّ سَبِيلَ الْمَهَارِ وَرَوْضَ حَاضِرٍ مِنْهُ وَمَادِ

(٣) يقول أبو تمام (الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٣ /)
وطول مقام المرء في الحق مخلوق لذي ياجتبه فاغترب تتجدد

قواعد اللغة لأنه متعمق في المعاني فيضطره هذا التعمق إلى أن يحمل اللغة أكثر مما تطيق ولا يجوز للمحدثين أن يتصرفوا في اللغة . . . والقاعدة الثانية : التي كان النقاد يصدرون عنها في نقد أبي تمام أنه كان يأتسق بأشياء لم تألفها العرب في شعرها " (١)

—•—

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٥ .

لم تكن المشكلة التى أثارها شعر أبى تمام صادرة عن اصطدام هذا الشعر بتقاليد القصيدة العربية فحسب ، ذلك أننا لانبث أن نجد فئة أخرى من النقاد تحس أن شعر أبى تمام فى كثير من نقاطه يشكل نغمة نهاز لا يستسيغها الذوق الحضارى المترف ، فقد وجدوا فيه ألفاظا غريبة لم يألوها وألفاظا أخرى صعبة على اللسان ثقيلة على الأذان ، ووجدوا فى معانيه دقة وغموضا يضطر السامع إلى شئ غير قليل من التفكير ، وأنكروا عليه الخروج فى غير موضع على مقتضى الحال وعدم مراعاة المقام حتى واجهه الممدوحين بما يكرهون ووصفهم بما لا يستسيغون .

وإذا كان خروج أبى تمام على تقاليد الشعر القديم سببا لرفض كثير من شعره عند اللغويين والنحاة ومن سار فى تيارهم فإن أخذه بمذهب الأعراب وما تضمنه شعره من ألفاظ غريبة وتراكيب كان سببا فى رفض بعضهم شعره عند فئة أخرى هم أدباء الكتاب ومن سار على مذهبهم .

ولكى ندرك الأساس الذى انطلقت منه المعايير التى احتكم اليها أولئك النقاد وما قاموا به من تنقيح اجتماعى للغة ، علينا أن نتذكر طبيعة عملهم وما يفرضه عليهم من اهتمام كامل بالجانب الايمالى للغة ومن التحلى بالذوق الحضارى المترف الذى تفرضه عليهم طبيعة صلتهم بالخلفاء والوزراء والقضاة وعليا القوم وسادتهم ، وليس غريبا أن نجد ابن رشيق يصفهم قائلا " والكتاب

أرق الناس في الشعر طبعاً وأملحهم تصنعاً وأحلاهم ألفاظاً وألطفهم معاني
وأقدرهم على تصرف وأبعدهم من تكلف " (١) وقد جاءت معاييرهم تابعة من
هذه السمات مركزة على التناسب والعذوبة وسهولة المخرج ومراعاة أصول
اللباقة الاجتماعية ، وغير نموذج لهذه المعايير هذه القصة التي يرويها
ابن رشيقي في العمدة حينما قال " تكلم قوم في الشعر عند أبي الصقر
اسماعيل بن بلبل من حيث لا يعلمون فكتب إليه أبو العباس الناشئ :

لعن الله صنعة الشعر ما إذا من صنوف الجهال فيه لقينا
يؤثرون الغريب منه على ما كان سهلاً للسامعين مينا

.....

انما الشعر ما تناسب في النظم وإن كان في الصفات فنونا
فأتى بعضه يشاكل بعضا قد أقامت له الصدور المتونا
كل معنى أتاك منه على ما تتمنى لو لم يكن أن يكونا
فتناهى عن البيان إلى أن كاد حسنا يبين لناظرينا
فكان الألفاظ فيه وجوه والمعاني ركن فيه عيوننا
فأنتا في المرام حسب الأمانى فيجلى بحسنه المنشديننا
فإذا ما مدحت بالشعر حراً رمت فيه مذهب المسهبيننا
فجعلت النسيب سهلاً قريباً وجعلت المديح صدقاً مينا
فتكبت ما تهجن في السمع (م) وإن كان لفظه موزوننا

وإذا ما قرضته بهجاء^١ عفت فيه مذاهب المرفئينا
 فجعلت التصريح فيه دوا^٢ وجعلت التعريض فيه دفيننا
 وإذا ما بكيت على الفنا دین يوما للبين والطاعيننا
 حلت دون الأسى وذلت ما كان من الدمع في الميون مصونا
 ثم إن كنت عاتبا شبت في السعد وعد وعيدا والصعوبة ليننا
 فتركت الذي عبت عليه حذرا آما عزيزا مهيننا
 وأصح القريض ما فات في النظم وإن كان واضحا مستبيننا
 وإذا قيل أطمع الناس طرا^٣ وإذا ريم أعجز المعجزيننا^(١)

وأبيات الناشئ السابقة تفتق مجموعة من القضايا ما لبثت أن أصبحت المحور الذي دارت حوله كثير من مباحث البلاغة .

فمن أول المعايير التي اهتمك اليها هؤلاء النقاد والكتاب المعيار الصوتي فنقد ألفاظ الشعر فقد فصلوا بين اللفظ ومعناه فتحولت الكلمات لديهم إلى أصوات تطرب لها الأذن ، فنمت اللفظ الجيد عند قدامة بن جعفر " أن يكون سمحا سهلا مخارج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة " (٢) ، وشرط القافية الجيدة " أن تكون عذبة سلسة المخرج " (٣) وكراهة الكلمة وعدم كراهتها يرجعان إلى طيب النغم وعدم طيبه

(١) ابن رشيق : المصدر السابق ج ٢ ص ١١٤ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٤ .

(٣) المصدر نفسه ص ٨٦ .

لا إلى نفس اللفظ (١) وقد أدى هذا الفصل بين اللفظ ومعناه إلى النظر إلى الشعر على أنه مجرد أنغام تتطرق حاسة السمع حتى ارتبطت وظيفته الشاعر بوظيفة المطرب ، يقول ابن رشيق في العمدة " وقال أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع وقد ذكر أشعار المولدين : إنما تروى لعمري لفظها وورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها . . . وإنما تكتب أشعارهم لقرينها في الأفهام وأن الخواص في معرفتها كالعوام فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب ، يستميل أمة من الناس إلى استماعه وإن جهل الألمان وكسر الأوزان " (٢) .

وهذا المعيار الصوتي النابع من الذوق الحضاري صاروا كثيرًا من ألقاظ الشعر قديمه وحديثه لأنهم أحسوا فيها ثقلًا على السمع أو صعوبة عند النطق ، وكان نصيب أبي تمام من هذا النقد وافرا لأنه " حاول من بين المحدثين الاقتداء بالآوائل في كثير من ألقاظه فحصل على توعير اللفظ فقبح في غير موضع من شعره " (٣) كما يقول الجرجاني ، وقد عقد الآمدي بابا لهذه القضية قال في مطلعته " وهذا باب في سوء نسجه وتعقيد نظمته ووحش ألقاظه ، وما أكثر ما تراه من ذلك وتجده في شعره " (٤) وقد جاء نقدهم لألقاظه نقدا انطباعيا تأثريا ترددت فيه عبارات " كلام بغيض " .

(١) السعد التفتازاني : شروح التلخيص ج ١ ص ٩٤ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٩٢ .

(٣) الجرجاني : الوساطة ص ١٩ .

(٤) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٩٣ .

" غريب مستكره " " لا أحب " " أنا أكره قوله " .. وهكذا ..

وقد اتصلت بهذه المسألة مسألة أخرى دارت حول الإلف والغرابية في الألفاظ ذلك أنه انطلاقاً من الاهتمام الكلى بالجانب الإيصالى للغة سواء في بيئة الكتاب أو بيئة المتكلمين فقد اشترطوا أن يكون الشعر واضحاً مبيناً عن غرضه كاشفاً عن مراده وهذا الوضوح يشمل اللفظ المفرد والتركيب والمعنى فقد اشترطوا في الكلمة أن تكون واضحة معروفة لا يحتاج السامع في إدراكها إلى سؤال أو مراجعة فمقياس غرابة الكلمة " أن تكون الكلمة وحشية لا يظلم معناها فيحتاج في معرفتها إلى من ينقرع عنها في كتب اللغة المبسوطة " (١) . ومن الأمثلة على ذلك ما نقله المرزبانى في الموشح عن رسالة ابن المعتز في أبي تمام " ومن استعماله الغريب الذي كان يستبشع مثله من المجاج ورؤية قوله : يصف ظبية

تَقْرُو بِأَسْفَلِهِ رِيْلًا غَضَّةً وَتَقِيلُ أَعْلَاهُ كِنَاسًا فَوْفَا

وقوله .. وقوله .. ولم نعبئ هذه الألفاظ شيئاً غير أنها من الغريب المصدود عنه " (٢) .

ولهذه العلة عدواً من الفصاحة أن يتجنب الشاعر الألفاظ المشتركة قال العسكري في الصناعتين شارحاً فكرة الحكيم الهندي عن إسقاط مشتركات

(١) القزويني : الإيضاح ص ٤٠.

(٢) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٠.

الألفاظ " وتخرجه من الشركة ، فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتى
بألفاظ لا تدل عليه خاصة بل تشترك معه فيها معان أخر فلا يصرف
السامع أيها أراء وربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف
على معناه الا بالتوهم . . ومثله قول أبى تمام :

وقمنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى به ما يقال في السحابة تقلع
فقول الناس في السحاب اذا أقلع على وجوه كثيرة فمنهم من يمدحه ومنهم من
يذمه ومنهم من كان يحب إقلاعه ومنهم من يكره إقشاعه على حسب ما كانت
حالاتها عنده ومواقفها منه ، فلم يبين بقوله " ما يقال في السحابة تقلع " معنى
يعتمد السامع . . وأما ما يستبهم فلا يعرف معناه الا بالتوهم فهو مثل
قول أبى تمام :

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصافِ لَا أَنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرًا لِأَشْيَاءَ
فوجه الاشتراك في هذا أن للجهم مذاهب كثيرة وآراء مختلفة متشعبة
لم يدل فحوى كلام أبى تمام على شيء منها يصلح أن يشبه به الخمر وينسب
إليه الا أن يتوهم المتوهم فيقول انما أراء كذا وكذا من مذاهب جهم من
غير أن يدل كلامه منه على شيء بعينه ، ولا يعرف معنى قوله : قد لقبوها
جواهر الأشياء الا بالتوهم " (١) .

ومما يتصل بهذا الذوق الحضارى المترف وما يشترطه في الشعر من
سلاسة في اللفظ وإلف في المعنى أنهم استقبلوا ذكر بعض الأعلام للأماكن

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ٣٩ ، ٤٠ .

والأشخاص يقول الخفاجي " ولهذا كله اعتمد الحَذَاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء في الفزل وتجنبوا ما لا يحسن لفظه للشروط التي ذكرناها . . واستقبحوا قول أبي تمام :

يقول أناس في حُبِينَاء عَايِنُوا عَمَارَةَ رَحْلِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدِ

وقالوا : ما الفائدة من ذكر حُبِينَاء ؟ وليس أبو تمام مضطرا الى ذكر الموضع الذي قيل له فيه هذا " (١) . . وابن سندان الخفاجي ينسى في انسياقه وراء هذا المعيار أن " حُبِينَاء " ، هذا المكان لم يزد شَرَّاح الديوان على قولهم فيه بأنه " موضع " يتصل في غرابته بحمطة النكرات التي تلوح في مطلع القصيدة طالعة من المجهول ، فهو من سبيل تنكير " كنز " و " غارة " و " عمارة الرحل ، المجهولة المصدر والحامى الذي غاب عن قومه وأولئك " الناس " الذين يأتون من المجهول فيحاورون الشاعر ليكشف لهم عن العلم المعلوم وهو " خالد " يقول أبو تمام (٢) :

يَقُولُ أَنَاسٌ فِي حُبِينَاء عَايِنُوا	عَمَارَةَ رَحْلِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدِ
أَصَادَفْتُ كَنَزًا أَمْ صَبَحْتُ بِغَارَةٍ	ذَوِي غَرَّةٍ حَامِيَهُمْ غَيْرُ شَاهِدِ
فَقُلْتُ لَهُمْ لَا ذَا وَلَا ذَاكَ دِيدَنِي	وَلَكِنِّي أَقْبَلْتُ مِنْ عِنْدِ خَالِدِ

(١) ابن سندان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٥٩ .
 (٢) الديوان بشرح التبريزي : ج ٢ ص ٥ وهي من أبيات في مدح خالد بن يزيد الشيباني .

ويستمر ابن سنان في نقده التأثرى فيقول " ولا أحب تسمية أبى تمام صاحبه علائه ، ونداءه بالترخيم في قوله :

قف باللول الدارسات علائا أضحت هبال قطينهن رثانا
ولن كان الرؤي قاده الى ذلك فليت شعرى من حظر عليه القوافى واقتصر على
الثاء وحدها دون غيرها من الحروف " (١) .

وكما اشترطوا الوضوح في اللفظ فقد اشترطوه في التركيب فمن فصاحة
التأليف " أن لا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدي ذلك الى فساد
معناه واعرابه في بعض المواضع " . (٢)

ومن شروط الفصاحة أن يكون معنى الكلام واضحا جليا لا يحتاج الى فكر
في استخراجيه وتأمل لفهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذى لا يحتاج الى فكر
منظوما أو منشورا " (٣) وحطهم اتخاذ الوضوح غاية على أن يرفضوا المعنى
الدقيق وذلك " لأن الغاية في تدقيق المعانى سبيل الى تعميته وتعميسة
المعنى لكه " (٤) ولذا كان من وجوه إشاراتهم بأشعار المولديس
" قربها من الأفهام وأن الخواص في معرفتها كالعوام " (٥) وقد عاب صاحب

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٦٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠١ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢١٩ .

(٤) ابو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٥ .

(٥) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٩٢ .

الصناعتين عدة أبيات لأبي تمام (١) منها قوله :

خان الصفاء أخُ خان الزمانُ أخاً عنه فلم يتخون جسمه الكمدُ (٢)
و يوم أفاض جوى أفاض تمزيراً خاض الهوى بحرئى حجاجه المزد (٣)
وسواها . .

وقد أحس عبد القاهر الجرجاني بين اشتراط الوضوح وبين قوله :
" وما كان منه - أى المعنى - ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر
 واحتجنا به أشد " (٤) أحس بالتعارض بين الغموض كقيمة واشتراط الوضوح
 ولم يستطع أن يقدم حلاً للإشكال فلجأ الى اتخاذ مقدار التفكير حداً
 للمسألة فالمدحوم إنما ذم لأنه " أحوجك الى فكر زائد على المقدار الذى يجب
 فى مثله " (٥) ومثل لذلك بقول أبي تمام : (٦)

ثانيه فوكبد السماء ولم يكن لاثنين ثانٍ إذ هما فى الغفار

-
- (١) ابوهلال العسكري : الصناعتين ٣٥ ، ٣٦ .
(٢) الديوان شرح التبريزي ج ٤ ص ٧٤ وهو فى الديوان " كان الزمان له
أخا " وهو فى قصيدة فى رثاء بنى حميد .
(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٦ وهو من قصيدة فى مدح المأمون .
(٤) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج ١ ص ٢٦٤ .
(٥) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٦٧ .
(٦) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم
بالله .

(١) وقوله

يَدِي لَعَنُ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جَرَعًا مِنْ رَاحَتِكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ

وإذا بلغت المعايير النقدية من الذاتية هذا الحد الذى يحتاج فيه إلى قياس مقدار الفكر فانها لن تفضى بنا إلا إلى الاضطراب وإنما أوقفهم فى ذلك خلطهم بين الشعر والنثر فنظروا إلى الشعر من الجانب الايصالى على أنه كلام يراد به نقل معنى من المعانى فتقاس قيمته بمدى إخلاصه ويسر نقله لهذا المعنى . وقد كان أبو اسحاق الصابى أقرب إلى الصواب حينما فرق بين الشعر والنثر فذهب إلى أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومطالعة والحسن من النثر ما سبق معناه لفظه (٢) . إلا أن ابن سنان الخفاجى غلطه لانه - فيما يرى ابن سنان - " فرق بين النظم والنثر فى هذا الحكم ولا فرق بينهما ولا شبهة تعترض التأمل فى ذلك والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أننا قد بينا أن الكلام غير مقصود فى نفسه وإنما احتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعانى التى فى نفوسهم فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعانى ولا موضحة لها فقد رفض الغرض فى أصل الكلام " (٣) . وهكذا فالشعر ليس سوى كلام غير مقصود فى نفسه وإنما هو كلام يلجأ إليه الناس للتعبير عن أغراضهم .

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم بالله .

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢١٢ .

(٣) المصدر نفسه : ٢١٢

لم يدرك أكثر النقاد العرب الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة النثر
وأن لغة الشعر لها قيمة في حد ذاتها وليست وسيلة أو نشاطا انتقاليا
يهدف للتعبير عن أفكار ومعان وأغراض كما كان يرى ابن سنان الخفاجي ،
ولهذا يجب أن تحافظ على نفسها دون أن تتحول إلى معنى عقلى محدد .

وكان من نتائج نمو النقد الأدبي في بيئة أدباء الكتاب أن شبهوا
القصيدة بالرسالة من حيث أن لها مقدمة وعرض وخاتمة وفي ذلك يقول
ابن طباطبا " ان للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل
كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة " (١) ثم اشترطوا فيها ما يشترط في
الرسالة والخطبة من أن تكون المقدمة داعية للاستماع مناسبة للغرض والمقام
وأن يحسن الانتقال منها إلى موضوعه الذي يريد أن يتحدث فيه حتى
إذا بلغ الخاتمة جعلها مشعرة بالختام والانتها ، ويقول صاحب الصناعتين
" الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك ، والمقطع آخر ما يبقى في النفس
من قولك فينبغي أن يكونا جميعا موثقين " (٢) وإذا كان الابتداء حسنا
بديما وطيبا رشيقا كان داعية الاستماع لما يجي بعده من الكلام " (٣) وقال
متحدثا عن بعض الكتاب " قال بعض الكتاب : أحسنوا معاشر الكتاب
الابتداءات فانهم دلائل البيان ، وقالوا : ينبغي للشاعر أن يحترز في
أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطرون منه ويستجفي من الكلام كالمخاطبة بالبكاء
ووصف اقفار الديار وتشتيت الأغلاف ونحو الشباب وذم الزمان لاسيما في

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٢٠ .

(٢) العسكري : الصناعتين ص ٤٥٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٥٧ .

القوائد التي تتضمن المذائح والتهاني . . فإنما الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير فيه سا معه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح " (١) وتتضح لنا من هذا النص عدة أمور : أولها : أن هذا الضرب من المعايير النقدية إنما نشأ في بيئة الكتاب وقد نصحوها به انطلاقا من تجاربهم مع الحكام الذين يكتبون لهم ولهذا سيطرت عليهم فكرة المقام ومقتضى حال المخاطب فقد أدركوا أن " الفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاء كلها وينظر في أموال المخاطبين فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ويفتقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره . . إن الطوك تكره ما ينكد عيشها وينقص لذتها " (٢) والأمر الآخر الذي يتضح لنا من نص العسكري عن بعض الكتاب هو غلطهم بين الشعر والنثر وتساوي وظيفة كل منهما في نظرهم فقد بدئت النصيحة موجهة إلى " معاشر الكتاب " ثم ما لبثت أن انحرفت لتتجه إلى الشعراء لأن النظرة إلى الشاعر لم تكن تختلف عن النظرة إلى الكاتب ، والأمر الثالث الذي توضحه لنا نصيحة الكتاب هو أنه مع إدراكهم أن الشاعر قد ينطوي على ذاته ويجرب منها شخصا آخر يحاوره إلا أنهم لم يسلموا له بذلك لما فيه من مواجهة للممدوح بما يكرهه ولا يستسيغه . وقد عابوا لذلك بعض ابتداءات أبي نواس وأبي تمام والمتنبى وسواهم واستشهدوا على سوء ابتداءات أبي تمام لبعض شعره بهذه القصة " كان أبو العباس عبد الله بن طاهر قد رسم في أمر من يقصده من شعراء

(١) العسكري : المصدر السابق ص ٤٥١ .

(٢) ابن رشيق : الممدوح ج ١ ص ٢٢٣ .

الأطراف أن يؤخذ المديح منه فيعرض على أبي سعيد المكفوف مؤدب ولده
أولا فما كان يليق بمثله أن يسمعه من قائله في مجلسه أنفذه أبو سعيد إليه
والقائل له معه فأنشده إياه في مجلسه ، ومالم يكن بالجيد ، أو كان مهجنا
لم يعرضه ولم ينفذه . . فلما رحل إليه أبو تمام وامتدحه بالقصيدة التي أولها :
” هُنَّ عوادي يوسفٍ وصواهبه . . ” رفعت القصيدة الى أبي سعيد ، وكان

خبر أبي تمام عنده ، فلما قرأ الكاتب عليه أول بيت ووجهه :
هُنَّ عوادي يوسفٍ وصواهبه فَعَزَّما فَقَدُّما أَدْرَكَ السُّؤْلَ طالِبُه

اغتاظ لذلك وقال للكاتب : ألقها ، أخزى الله حبيا يمدح مثل هذا
الملك الذي فاق أهل زمانه كمالا بقصيدة يرحل بها من العراق إلى خراسان
فيكون أول بيت نصفه مخروم والنصف الثاني عويص ! وتمكن له في نفس
أبي سعيد كراهة ذلك ” (١) وقد عدوا قوله :

كذا فليجلَّ الخطب وليفدح الأمر . .

من الابتداءات القبيحة وقالوا : لا يقال ” كذا فليكن ” إلا في السرور ” (٢) ، وقال
بعضهم : يلزم أن يأتي بمحمد بن حميد مقتولا ثم يقول : كذا فليجلَّ
الخطب وليفدح الأمر (٣) ولا يرى من يدافع عن أبي تمام له مخرج
إلا أن ينكر أن يكون هذا البيت أول القصيدة فيلحق هذه القصة التي يرويها
الصولي قائلا ” حدثني أحمد بن موسى قال : أخبرني أبو الخمر الأنصاري

(١) المرزبانى : الموشح : ص ٢٩٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٩١ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٧٥ .

عن عمرو بن قنيفة قال : رأيت أبا تمام في النوم فقلت له : لِمَ ابتدأت بقولك :
كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فقال لي : ترك الناس بيتا قبل هذا ،
إنما قلت :

حرام لعين أن يجف لها شفرٌ وأن تطعم التغميض ما أمكن الدهر^(١)

كأنهم استنكروا أن تنبئ القصيدة على حوار أداره الشاعر في عالم الصمت
ثم ما لبث أن انفجر في قمة تعقيد الموقف بسقوط البطل ليشكل بدايئة
عنيفة انفجارية تبدأ في قمة التوتر الذي يستعين فيه الشاعر بأداة الإشارة
" كذا " ليشير بها إلى الحدث في حد ذاته وإلى وقعه على النفوس .

وعدوا من ابتداءاته قوله : قد كُتِبَ أُرَيْتَ في الفلواء^(٢) ، وقوله
خَشِنْتَ عَلَيْهِ أُخْتَ بَنِي خُشَيْنِ^(٣) ، وقوله : صَدَقْتَ لَهَا قَلْبِكَ الْمُسْتَهْتِرِ^(٤) ،
وسواها حتى قال محمد بن داود فيما يروى صاحب الموشح " وكانت ابتداءات
شعره بشعة " (٥) وقال العسكري بعد أن غاب ابتداءاته " ولأبى تمام
ابتداءات كثيرة تجرى هذا المجرى " (٦) .

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٢٦٥ .

(٢) هو من مطلع قصيدته في مدح محمد بن حسان الضبي يقول : (الديوان

ج ١ ص ٢٠) :

قد كُتِبَ أُرَيْتَ في الفلواء كم تعذلون وأنتم سَجَرائِي

(٣) هو من مطلع قصيدته في مدح اسحاق بن ابراهيم ، يقول : (الديوان

ج ٢ ص ٢٩٧) :

خَشِنْتَ عَلَيْهِ أُخْتَ بَنِي خُشَيْنِ وأنجحَ فيك قولَ العاذلين

(٤) هو من مطلع قصيدة في عتاب عياش يقول : (الديوان ج ٤ ص ٤٤٩)

صَدَقْتَ لَهَا قَلْبِكَ الْمُسْتَهْتِرِ فبقيت نهبَ صبايةٍ وتذكر

(٥) المرزبانى : الموشح ص ٢٢٥ .

(٦) العسكري : الصناعتين ص ٤٥٥ .

وماداموا قد حددوا للقصيدة بداية فقد جعلوا لها نهاية وبينهما
يكنم الفرض من القصيدة الذى يجب أن يحسن التخلص إليه من المقدمة
التي ابتدأ بها ، قال القزوينى " ينبغي للمتعلم أن يتأنق فى ثلاثة
مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً وأحسن سبكاً وأصح معنى ، أحدها
الابتداء .. وأحسنه ما يناسب المقصود ويسمى براعة الاستهلال ، وثانيهما
التخلص مما شبب الكلام به من نسيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملازمة
بينهما ، وقد ينتقل منه إلى ما لا يلائمه ، ويسمى الاقتضاب ، وهو
مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين .. وثالثها الانتهاء .. وأحسنه
ما آذن بانتهاء الكلام " (١) والذى يلفت النظر فى النص السالف ما قاله
القزوينى من أن عملية الربط بين الأجزاء ليست " مذهب العرب " وأن مذهب
العرب هو " الاقتضاب " ذلك أن فكرة تقسيم القصيدة إلى أجزاء لم تكن
فى ذهن العرب لكى يبحث عن روابط بين هذه الأجزاء فقد كانت
القصيدة لديه كونا شعريا متكامل (٢) وقد أكد السعد التفتازانى ما قاله
القزوينى فقال " وهذه المواضع الثلاثة ما يبالغ المتأخرون فى التأنق
فيها وأما المتقدمون فقد قلت عنايتهم بذلك " (٣) ومع ذلك فقد عد ابن
سنان الاقتضاب أمراً مغلاً بصحة النسق والنظم وسماه الخروج المنقطع
فعاب (٤) قول أبى تمام : (٥)

-
- (١) القزوينى : تلخيص المفتاح ص ٣٨٦ - ٣٩١ .
(٢) د . لطفى عبد البديع : مقاله فى كتاب طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ص ١٧٣ .
(٣) السعد التفتازانى : مختصر المعانى : على حاشية تلخيص المفتاح ،
ص ٣٩٢ .
(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٦١ .
(٥) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٦١ ، وهو من قصيدة فى مدح
ابى سعيد الشغرى مطلعها :
من سجايا الطلول لا تجيبها فصواب من مقلتي أن تصوبا

لو رأى الله أن في الشيب فضلا جاورته الأبرار في الخلد شيئا
كل يوم تبدى صروف الليالي خلقا من أبي سعيد غريبا

وقد ارتبط تقسيم القصيدة إلى أجزاء بمسألة أخرى أكثر تعقيدا وأجلا
خطرا وهي تقسيم الشعر إلى أغراض وموضوعات ، فهناك قصائد للممدوح
وأخرى للهجاء وثالثة للمراثي ورابعة للنسيب وهكذا ، وكل قسم من هذه
الأقسام يتميز تميزا واضحا وصارما عن الأقسام الأخرى بحيث تحكمه
معايير محددة تتحكم في اختيار ألفاظه ومعانيه وأخيلته وأي تدخل بين
هذه الأغراض يعد خطأ يؤاخذ الشاعر عليه ، وقد مرت بنا بعض هذه
المعايير في قصيدة الناشئ تلك المعايير التي تتنوع بتنوع الأغراض فاشتراط
على سبيل المثال - في المديح ، إن كان لملك ، أن يسلك الشعراء
طريقة الايضاح والاشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه
نقية غير مبتذلة سوقية ويتجنب التقصير والتجاوز والتطويل فان للملك سائمة
وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يعاب وهرم من لا يريد حرمانه (١) ، وهذه
المعايير تتغير بأخرى ، إن كان المديح موجهة إلى سوى الملوك ذلك
أن لمدح كل من الوزراء والقضاة والقادة والكتاب معايير تناسب مقاماتهم
وأعمالهم ، بل ان هناك معايير أخرى تحدث عنها قدامة بن جعفر
ان كان المديح موجهة إلى السوقة من الصماليك والحراب والمتلصصة (٢)

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١٢٨ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١١٠ .

ونستطيع أن ندرك أن فكرة الغرض ومعاييره المختلفة ليست سوى صدى لفكرة المقام الذى يراعى فيه المخاطب أكثر مما يراعى المتكلم. (١)

وانطلاقاً من معايير المديح هذه عابوا كثيراً من شعر أبى تمام لأنه - فيما يروونه - " لم يتحرز فى اختيار ألفاظ مديحه ، ذلك أن هناك صفات لا يواجه بها المدحون ولا تستعار الأسماء الدالة عليها إلا بعد أن تتدارك وتقرن إليها الصفات المحبوبة كنوع من الاحتراز الذى لم يحفل به أبو تمام حتى قال عنه عبد القاهر الجرجاني : " وقد عرفت ما جناه التهانون بهذا النحو من الاحتراز على أبى تمام حتى صار ما ينص عليه منه أبلغ شئ " فى بسط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتعصب عليه " (٢) وقد عد ابن سندان من صحة المعنى صحة الأوصاف فى الأغراض " وهو أن يمدح الإنسان بما يليق ولا ينفرد عنه " (٣) وقد قال صاحب الموضح " قال محمد بن داود أنشد أبو تمام أبا المغيث الرافقى شعراً له يقول فيه :

وَكُنْ كَرِيماً تَجِدُ كَرِيماً تحظى به يا أبا المغيثِ

فقال له يوسف بن المغيرة القشيري ، وكان شاعراً عالماً ، : قد هجاك ، إنما قال لك كن كريماً ، وإنما يقال للمقيم : كن كريماً " (٤)

(١) د . لطفى عبد البديع : المحاضرات الطقاة على طلبية الصف الرابع

بقسم اللغة العربية - كلية الشريعة - ٩٦/٩٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٢ .

(٣) ابن سنان الحقاقي : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

(٤) المرزباني : الموشح ص ٢٩٥ .

وعاب عليه ابن المعتز قوله : (١)
 وَلَيْ وَلَمْ يَظْلَمْ وَهَلْ ظَلَمَ امْرُؤٌ
 طلب النجاء وخلفه التتين

وقوله (٢)

عَلَوْا بِجَنُوبٍ مَوْجِدَاتٍ كَأَنَّهُنَّ
 جَنُوبٌ فَيُولِ مَالِهِنَّ مَضَاجِعُ
 فقال عن الأول : لو كان أجهد نفسه في هجاء الإفشين ، هل كان يزيـد
 على أن يسميه التتين ! وما سمعت أحدا من الشعراء شبه به ممدوحا
 بشجاعة ولا غيرها * وقال عن الثاني " أراد أنهم لا يفلبيون ولا يصرفون
 كما أن الفيلة لا تضطجع . وهذا بعيد جدا عن الإحسان " (٣) .

وكذلك عاب عليها ابن سنان الخفاجي (٤) قوله : (٥)
 يَقْظُ وَهُوَ أَكْثَرُ النَّاسِ اغْضَاءً عَلَى نَائِلٍ لَهُ مَسْرُوقٌ
 وهم بانكارهم هذا على أبي تمام يتناسون ما يقع في المديح من توتر يجعله

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣١٨ وفيه " هت النجاء " وهو من

قصيدة في مدح الإفشين مطلعها :
 بَدْ الْجَلَادِ الْبَدْ فَهُوَ دَفِينُ مَا أَنْ بِهِ الْوَحُوشُ قَطِينُ

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٥٩٠ وهو من قصيدة يفتخر بها

ومطلعها :
 أَلَا صَنَعَ الْبَيْنُ الَّذِي هُوَ صَانِعُ فَاَنْ تَكُ مَجْزَاعَا فَمَا الْبَيْنُ جَانِعُ

(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٢٨ .

(٤) ابن سنان الحقاقي : سر الفضا حة ٢٥٦ .

(٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٤٥ وهو من قصيدة في مدح

ابن سعيد محمد بن يوسف مطلعها :
 مَا عَهْدَنَا كَذَا بِكَاءِ الْمَشُوقِ كَيْفَ وَالِدِ مَعَ آيَةِ الْمَعْشُوقِ

يتضمن هجاء خفيا ينتج عن تلك العلاقة الممزوجة بين الشاعر والحاكم ،
ولهذا فسر كثير من القاصد على أنها مديح وهجاء في وقت واحد وهذا
ما حمل ابن رشيق على أن يفرد بابا في العمد بعنوان " باب ما أشكل من
المديح والهجاء " (١) .

وكذلك عابوا على أبي تمام استعماله مجموعة من الألفاظ في المديح
كالدلو والقليب والرشاء في قوله : (٢)

فإذا ما أردتُ كنتَ رشاءً وإذا ما أردتُ كنتَ قليلاً

وقوله : (٣)

متفجرٌ نادىتهُ فكأننِّي للدلو أو للمرزمين نديمٌ

والعجيب أن أبا تمام نفسه حينما يتحدث كناقد فإنه لا يخرج عن هذه
المعايير التي قررتها جماعة أدباء الكتاب فقد أكد في وصيته للبحر
على ضرورة اتباع المعايير المختلفة التي تضبط كل غرض من أغراض الشعر
فقال مخاطباً البحري " فان أردتَ النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى
رشيقاً وأكثر فيه من بيان الصابة وتوقع الكآبة وقلق الاشواق ولوعة الفراق

(١) ابن رشيق : العمد ج ٢ ص ١٨٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٧١ وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد
محمد بن يوسف مطلقها :

من سجايا الطلول ألا تجيباً فصوابٌ من مقلّة أن تصوباً

(٣) الديوان بشرح الصولي ج ٢ ص ٤٢٠ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

الهيثم بن شيانه مطلقها :

أسقى طلولهم اجش هزيم وغدت عليه نضرة ونعيم

ورواية البيت في شرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ " للنجم " بدلاً من الدلو .

وانا أخذت في مدح سيد ذي إياك فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبن محالمة
 وشرف مقامه وتقاضى المعاني واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك
 بالألفاظ الزرية " (١) . وهذه المعايير هي نفسها التي نجد ها نفس
 قصيدة الناشئ الأكبر التي سبق التعرض لها وفي نقد الشعر لقدامة بن
 جعفر والصناعتين للعسكري ، والعمدة لابن رشيق وسوى ذلك ، وهي
 المعايير ذاتها التي انطلقوا منها فعابوا كثيرا من شعر أبي تمام نفسه
 بل طعنوا على مختاراته الشعرية في الحماسة بأنها اشتطت على ألفاظ قبيحة
 " لو وقعت في الفرات لصار لها أجاجا " كما يقول ابن الاثير الذي ارتأى
 ضرورة حذف أبيات تبلغ الخمسمائة بيت من الحماسة حتى تسلم من العيب . (٢)

وحينما يتحدث أبو تمام الشاعر عن شعره فاننا كثيرا ما نجد في
 حديثه صدى لآراء أدباء الكتاب من الإشادة بالسلاسة واللين والعدواسة
 واختيار اللفظ مع البعد عن الغريب والصعب ، إلا أن له مع ذلك آراء
 أخرى في الشعر تختلف عن تلك فكثير ما يرتبط لديه الشعر بالجمدة
 والحدائث ولأن أفضت به إلى البعد والغرابة (٣) حتى يصبح فهمه مقصورا
 على طبقة ممتازة من القوم (٤) ، بل إن هذه الغرابة هي التي تضمن حياة

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١١٤ .

(٢) ابن الاثير : الاستدراك ١٨ - ٢٤ .

(٣) يقول أبو تمام واصفيا شعره (الديوان ج ١ ص ٢٣٨) :

يفدون مفترها في البلاد فما يزلن يؤنسَن في الآفاق مفترها

(٤) يقول (الديوان ج ١ ص ٣٨٠) :

اليك بعثت اباكار المعاني يليها سائق عجل وحادي

جوائر عن ذناب القوم حيري هوادي للجماجم والهوا دي

الشعر وخلوده وصيرورته في الآفاق (١) وللقصيدة نصيب غير قليل من العنف والفتك (٢) فهي تحمل في أطوائها الداء والدواء والخير والشرر ولذا فهي تجمع الجد والهزل والنبل والسخف (٣) لتكون كونا متكاملًا ينبض بالحياة والحركة . (٤)

ونستطيع أن ننتهي الآن إلى أن ثمة موقفاً أو رؤية خاصة دفعت أبا تمام إلى الخروج عن المعايير التي حددتها جماعة أدباء الكتاب ، تلك المعايير التي كان لها السلطان الأكبر على أدباء العصر العباسي ونقادهم وليست المسألة مسألة جهل بتلك المعايير .

(١) يقول (الديوان ج ٢ ص ٩٤)

غرائب ما تنفك فيها لبانة لمرتجز يحدو ومرتجل يشدو

(٢) يقول واصفا شعره (الديوان ج ٢ ص ٧٧)

جلامد تخطوها الليالي وان بدت

لها موضحات في رؤوس الجلامد

ويقول (الديوان ج ١ ص ٣٩٨)

هذا تملأ كل أذن حكمة

وبلاغة وتدرك كل وريـد

كالطعنة النجلاء من يد ثائر

بأخيه أو كالضربة الاخـدود

(٣) يقول (الديوان ج ١ ص ٢٥٨)

من كل قافية فيها إذا اجتنت

من كل ما يجتنه المدنف الوصب

الجد والهزل في توشيح حمتها والسخف والنبل والاشجان والطرب

(٤) يقول واصفا قصائده (الديوان ج ٣ ص ٣٣) :

انسية كثرت بهـا حركات أهل الارض وهي سكون

ومشيه

لم يكن الإشكال الذى أثاره شعر أبى تمام ناتجا عن تلك المواجهـة
الحادة بينه وبين المعايير التى أشرت اليها فحسب سواء المعايير
المستمدة من الموروث الشعرى أو معايير أدباء الكتاب ، وإنما كان مشكـلا
من جهة أخرى وهو خروجه عما اقتضته أحكام البلاغة وما غلب عليها من نزعة
عقلية كان من آثارها أن حاكموا الشعر انطلاقا من معيار الصدق والكذب
فراءوا ان أكثره قد بُني على الكذب والاستحالة من الصفات
المتنعة والنصوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة (١)
وكان عيار المعنى " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب
فإذا انحطفت عليه جنبنا القبول والاصفاء مستأنسا بقرائنه خرج وأفيا
والا انتقص بمقدار شبهه ووحشته " (٢) حتى الخيال الذى سلموا بقدرته
على الجمع بين الأشياء المتفرقة والتأليف بين الأمور المختلفة اشترطوا
أن يكون هذا التأليف جاريا على قوانين عقلية محددة لتكون الصورة الناتجة
مركبة على حد ما يقع او ما يتصور وقوعه ، يقول حازم القرطاجنى "إذا كانت
صور الأشياء قد ارتسمت فى الخيال على حسب ما وقعت عليه فى الوجود
وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد وبالجملة
ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها

(١) الحسكرى : الصناعتين ص ٤٢ .

(٢) المرزوقى : مقدمة ديوان الحماسة ج ١ ص ٩ .

أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعية في الوجود التي تقدم بها الحس والملاحظة وبالجملة لإدراك من أى طريق كان ، أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده " (١) .

ولهذا كان الآمدى يرى أن الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ولا تكون المعاني بها متضادة متنافية وللاستعارة عنده حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد " (٢) ووضح هذه الحدود في قوله " إنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه " (٣) .

ومن هذا المطلق كان تفضيلهم التشبيه على الاستعارة حتى عند التشبيه غرضا من أغراض الشعر والاستعارة مما لا تحفل به العرب إن استقام لها عموم الشعر ، ذلك أن التشبيه يحافظ - سوريا - على الحدود بين الأشياء والعلاقات بينها بينما تدور الاستعارة هذه الحدود .

هذه النزعة هي التي جرت على شعر أبى تمام كثيرا من الرقص فعابوا غير قليل من استعاراته لأنه ليس من السهل تصورها أو توقع حد وثبها ، يقول

(١) هازم القسرجاني : منهاج البلغاء ص ٣٨ .

(٢) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٥

الآمدى ، بعد أن عاب جملة من استعاراته (وأشباه هذا إذا تتبعته
 فى شعره وجدته كثيرا فجعل - كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر
 إخدا ويدا تقطع من الزند وكأنه يصرع وجعله يشرق بالكرام ويفكر ويتسم
 . . . وهذه استعارات فى غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن
 الصواب (١) . وإنما دفع الآمدى إلى الوقوف هذا الموقف المجحف من
 استعارات أبى تمام ما كان يشيد به من ضرورة قرب الاستعارة من الحقيقة
 وتبعيتها لها وقيام ضرب من العلاقة العقلية بين طرفيها ، وأن يرى - كما
 أوضح عبد القاهر فيما بعد - معنى الكلمة المستعارة موجودا فى المستعار له
 من حيث عموم جنسه على الحقيقة ، إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب فى
 الفضيلة والنقص والقوة والضعف فأنت تستمير لفظ الأفضل لما هو دونه (٢) .

وقد كان القاضى الجرجانى أكثر تسامحا مع استعارات أبى تمام
 لأنه كان أكثر ادراكا لطبيعة الشعر حينما قال عن الاستعارات " وهذه أمور
 متى حملت على التحقيق وطلب منها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر " (٣)
 غير أنه ما لبث أن اشترط فى الاستعارة التوسط والاعتدال بما عرف وقرب والاقتصار
 على ما ظهر ووضح .

(١) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢٦٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٥٠ .

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ص ١١٩ .

وهذا الضرب من النظر المرتكز على مقدار ظهور الصفة في الجنس والنوع افضى بهم إلى أخذ الصور الشعرية مأخذ الأدلة التي تساق على القضايا وتتحدد قيمتها بمقدار نجاحها في التدليل على هذه القضية التي وردت فيها ولهذا نجد العسكري يعد أجود التشبيه ما يقع على أرمية أوجهه هي إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ، وإخراج ما لم تجربه المادة إلى ما جرت به وإخراج ما لا يعرف بالبدية إلى ما يعرف بها وأخيرا إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها وهذا يصبح التشبيه وسيلة لتقريب الموضوع ويستقيم لهم اتخاذه مأخذ الدليل . ومن هنا عاب العسكري تشبيه أبي تمام ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر فـسـى قوله : (١)

فصرتُ أدلَّ من معنى دقيقٍ به فقر إلى فهمٍ جليلٍ
فقال " وهو رديء " وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة " والعلة في رداءته أنه " أخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر " وقد عابه العسكري رغم أنه يدرك اطراد مثل هذا في شعر المحدثين حين اكمل قائلا " ومثله كثير في أشعارهم " (٢) .

-
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤١٨ وهو من قصيدة في هجاء عياش مالمصيا :
كانى لم أبشكما د خيلسى ولمتريا ولوى من نهولى
(٢) ابوهلال العسكري : الصناعين ص ٢٤٨ .

ومن أجل ذلك عابوا عليه تنافر بعض معاني شعره ومن ذلك قول
العسكري " ومن المتنافر الصدور والاعجاز قول هب يب بن أوس : (١)
محمد إن الحاسدين حشود وإن مصاب المزن حيث تريد
ليس النصف الأول من النصف الثاني في شيء " (٢)

وكذلك جعلوا علاقات التناسب بين الألفاظ علاقات منطقية محضة
تقوم على أساس التقارب والتضاد فقط فإذا خرجت الألفاظ عن هذين
القسمين فليست بمتناسبة حسبما يرى ابن سنان في سر الفصاحة (٣) ولهذا
عاب كثيرا من الألفاظ أبي تمام لأنها " من الطبايق الذي لم يرد لحسن
معناه وسلامة لفظه بل لتكون في الشعر مطابقة فقط " (٤) .

وقوانين معاني الشعر قوانين منطقية محضة فهي - كما يقول ابن سنان
- " ثمرة علم المنطق ونتيجة صناعة الكلام " (٥) فالتقابل بين المعاني يقوم
عن طريق الإضافة أو طريق التضاد أو طريق المدم والقنيه أو طريق النفس
والإثبات " فإذا أورد بين متقابلين من هذه من جهة واحدة فهو عيب

-
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٠٠ وهو مطلع قصيدة كتب بها
أبو تمام إلى أحمد بن أبي داود .
(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ١٥٢ .
(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ص ١٩١ .
(٤) نفس المصدر ص ١٩٥ .
(٥) نفس المصدر ص ٢٢٥ .

في المعنى " (١) لأنه وقع في التناقض ، ولهذا عابوا على أبي تمام قوله : (٢)

لَحِبَّ الشَّيْبِ بِالْمَفَارِقِ بِلْجَدٍّ (م) فابكى تماضراً ولمحياً
يَانَسِيهِ الشَّغَامَ ذَنْبُكَ أَبْقَى حَسَنَاتِي عِنْدَ الْحَسَنِ ذَنْبِي
وَلَعْنِ عَيْنٍ مَارَأَيْنَ لَقَدْ انْكَسَرَ (م) مَسْتَكْرَاهُ وَعَيْنٌ مَعِي

قالوا : كيف يبكين على مشييه ثم يعينه (٣)

وكما احتكموا إلى هذه المعايير في الكشف عن تناقض الشعر فقد احتكموا إليها وإلى ما يجري في الواقع في الكشف عن مستويات الصحة والخطأ فيه فخطأوا أبا تمام في أكثر من موضع في شعره لأنه خرج عن المقول والمعتاد من ذلك تخطئة الآمدي لأبي تمام حين قال : (٤)

وقد ظلمت أعناق أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل

قال الآمدي " العقبان وسائر الطير لا تشرب الدماء وإنما تأكل اللحم " (٥)

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ١٩٥ ، ابن سنان : سر الفصاحة : ٢٣٠

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٥٨ ، وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد الشفري مطلعها :

من سجايا الطول لا تجيبا فصواب من مقلتي أن تصوبا

(٣) البديعي : هبة الأيام ص ١٩٠ .

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٨٢ وهو من قصيدة في مدح المعتصم والافشين مطلعها :

غد الطلح ممدود الحرا والمنازل منور وصف الروض عذب المناهل

(٥) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٥٥ .

ومن هذه النظرة التي لا تعتد إلا بالمعنى المجرد ولا تنظر إلى الألفاظ إلا على أنها " خدام المعاني والمصرفة في حكمها " (١) عابوا كثيرا من الظواهر الموسيقية والتجاذب الصوتي بين الكلمات في شعر أبي تمام لأنها لا تخدم المعاني فيما يرون ، خاصة أنهم سلموا بانفصال الصوت عن معناه .

وهكذا نجد أن هذه الأحكام لعبت دورا كبيرا واضحا في نقد شعر أبي تمام فوسمت كثيرا من معانيه بالكذب والمبالغة والإحالة والخطأ والتناقض، ورفضت العديد من صوره الشعرية لأنها لم تعثر لها على حقيقة عقلية أو مادية تقابلها وتناولت صوره المرض عنها على أنها من باب الأدلّة والاثباتات على المسائل العقلية والنظرية ، وأنكرت بعض الظواهر الصوتية في شعره لأنها لا تضيف إلى المعنى المجرد شيئا .

ولم يدرك نقاد العربية أن للشعر منطقا خاصا به وأن العلاقة بين ألفاظه ليست علاقات بين وحدات منفصلة بل علاقات عضوية جدلية بين أكوان تتجاذب ويفتح بعضها على بعض وأن معنى الكلمة يتغذى ويفغى الكلمات الأخرى فالسياق هو الذي يعطى الكلمة معناها .

...

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ .

الفصل الثاني

أبوتمام ونقاده الأوائل

...

- ١ - ابن الممتز ...
- ٢ - الصولسى ...
- ٣ - الآمدى ...

—•—

نقف في هذا الفصل من الدراسة وقوفا متأنيا عند ثلاثة من نقاد العرب كانت لهم وقفات متأنية عند شعر أبي تمام شاركوا بها في تأسيس النظرة النقدية التي أخضع لها شعره فظل النقاد التالون لهم محصورين في إطارها مرددين لأحكامها وشواهدا ، وأولئك النقاد هم : ابن المعتز والصولي والآمدى .

أما ابن المعتز فقد كان أول من وضع خصائص مذهب البديع وحدد مصطلحاته وبالتالي أثر تأثيرا غير يسير فيمن تلاه من النقاد والبلاغيين وكذلك كان مدركا لذلك الانفصال الذي حدث بين جمهور القراء وخاصة العلماء في عصره فيما كان يستحسنه كل فريق منهم من الشعر ، ولذلك حاول التقريب بين وجهتي نظر الفريقين حينما سعى إلى تأصيل ظاهرة البديع في كتابه عن فن البديع ثم سعى إلى حفظ أشعار هؤلاء المحدثين في كتابه طبقات الشعراء .

أما الصولي فقد كان من أشد المناصرين للمحدثين عامة ولأبي تمام خاصة وكانت مناصرته لأبي تمام ترتكز على رصد حركة تقبل الناس لشعر هذا الشاعر فكان يرى في أخبار أبي تمام مع مدوحيه خاصة ومعاصريه عامة غير رد على من يرفض الإقرار بفضله وقوة شعره ، وكان لا يخفى عدم ثقته في سلامة المعايير النقدية والبلاغية في تناول الشعر لأنها لا تكشف عن سر جودته كما تكشف عنها سيرورته بين الناس وتقبلهم له .

أما الآمدى فقد كان كاتباً يتلمس في الشعر جملة من المعايير لهج
بها أدباء الكتاب لا تنظر إلى الشعر إلا من الجانب الايصالي للغة
فاشترطت فيه الوضوح والسلاسة ومراعاة مقتضى الحال ، وكذلك كان نحوياً
ينطلق في نظره إلى اللغة من مطلق محدد أطلته عليه ثقافته النحوية
ومن هنا كان موقفه من أبي تمام تتماوره معايير الكتاب والنحويين من كل
طرف .

...

* ابن المعتز *

حدد ابن المعتز الغرض من تأليف كتاب البديع حينما قال في مقدمته :
 " قد قد منا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة واحاديث
 رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وأشعار المتقدمين
 من الكلام الذي سواه المحدثون " البديع " ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس
 ومن قبلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثروا أشعارهم
 فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه " (١) ولما كان
 من الممكن أن يحمل هذا على وجهين متباينين ، أحدهما أن ابن المعتز
 ينكر على المحدثين اختراع البديع ويبرهن على أن العرب قد عرفوه من قبل .
 والثاني أن ابن المعتز إنما أراد أن يؤكد أصالة البديع في اللغة شعرا
 ونثرا وأنه ليس بدعة لا تقبل من المحدثين ، لذلك اختلف الدارسون فـ
 تحديد موقف ابن المعتز من الحداثة والمحدثين فذهب جلهم إلى أن ابن
 المعتز قد ألف كتاب البديع على أثر الضجة التي أثارها أصحاب المذهب
 الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا في الصياغة الشعرية والتجويد الفني وأنهم
 حققوا ما لم يحققه القدماء (٢) ولذلك ألف الكتاب ليثبت أن المحدثين

(١) ابن المعتز : البديع ١ .

(٢) د . محمد زكي عشاوي : قضايا النقد الأدبي ص ٢٨٣ .

لم يخترعوا البديع وكأنه يرد على المتعصبين الذين لم يتعمقوا درس الأدب العربي وأصوله (١) ، وهو بهذا ذهب الى انصاف الشعر القديم بدلا من المحدث (٢) بينما ذهب بعض الدارسين الى أن ابن المعتز نافح عن المحدثين واحتج للبديعيين فأثبت في كتابه أن البديع معروف في العربية منذ العهد القديم (٣) وحاول بعضهم أن يوفق بين وجهتي النظر فذهب الى أن ابن المعتز أراد أن ينصف القدماء ويصفهم بالاعتدال كما أراد أن ينصف المحدثين فيذكر احسا نهم كما يذكر شططهم (٤) .

ومع أن كلام ابن المعتز في مقدمة البديع يحتمل الوجهين ان لم يكن يرجح الوجهة الاولى التي تجعله من باب الرد على المحدثين ، إلا أن إعادة النظر في هذه المقدمة بعد اللام بأراء ابن المعتز الاخرى وأخباره وفهم طبيعة العصر والروح المسيطرة عليه من شأنها أن ترجح وجهة النظر الأخرى ذلك أن ابن المعتز كان هو نفسه شاعرا محدثا ينتسب الى هذا العصر الذي طالما وقف منه العلماء موقف الرفض أو الشك في قدرته الشعرية وكان يؤذى نفسه ما يراه من انصراف العلماء عن شعر المحدثين ، ولذلك

-
- (١) د . منير سلطان : المرزبانى والموشح ص ٣٤٣ .
 - د . بدوى طياته : دراسات في نقد الادب العربى ٢٢٧
 (٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبى عند العرب ص ١٢١ .
 (٣) د . أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعى في اللغة العربية ص ١٢٩
 (٤) د . محمد حسن عبد الله : مقدمة في النقد الأدبى ص ٥٦٥ .

وصف موقف ابن الاعرابى الرافض من أرجوزة أبى تمام قائلا " وهذا الفمـل من العلماء مفراط القبح لانه يجب ألا يدفع احسان محسن عدوا كان أو صديقا وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيح " (١) ، وقد روى الصولى فى أخبار أبى تمام (٢) وأخبار البحترى (٣) عدة مواقف لابن المعتز ينتصر فيها للمحدثين وعلى رأسهم البحترى وأبو تمام معارضا علماء عصره من الرواة واللغويين وكانت وسيلته فى ذلك رواية شعر هؤلاء المحدثين على أسماءهم ووضعهم أمام النصوص الشعرية نفسها حتى يسلموا بشاعرية شعراء عصرهم ، فلم يكن العصر عصر انكار للشعر القديم بقدر ما كان انكارا لشعر المحدثين ولهم هذا كان عمل ابن المعتز فى الطبقات انتصارا لشعر معاصريه (٤) وابن المعتز نفسه يحدد الغرض من كتاب طبقات الشعراء بأنه لإراحة القارىء " من أخبار المتقدمين وأشعارهم فان هذا شئ كثرت رواية الناس له فطوه " (٥) ، وابن المعتز يدرك هذا الانفصال بين جمهور القراء وخاصة العلماء ، فى الوقت الذى كان فيه ابن الاعرابى والسجستانى وابو نكوان واليزيدى

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ١٧٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٩٧ ، ٢٠٢ .

(٣) الصولى : أخبار البحترى ص ٧٢ ، ١٠٨ .

(٤) يقول د . منير سلطان (الموشح والمرزبانى ٢٤٤) " أراد ابن المعتز

أن ينصف زملاءه كما أنصف ابن سلام الشعراء القدماء " .

(٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٨٦ .

وسواهم يروون أشعار القدماء وأخبارهم حتى طمها الناس ، كان شعـر المحدثين هو الذى يستأثر بتذوق عامة القراء (١) ، لذلك أرجح أن ابن المعتز قد أراد فى كتابه البديع أن يؤصل ظاهراً البديع فيكون كتابه رداً علمياً وعملياً على الرواة اللغويين الذين يرفضون شعر المحدثين لأنهم يرون أنه خارج من عمود الشعر العربى وتقاليد الفنية فسلوك فى تأييد شعـر المحدثين سبيل الرواة إذ أثبت لهم أن ما جاء فى شعر معاصريهم قد جاء فى شعر العرب وليس نبتة شيطانية لا جذور لها ، ويؤيد هذا أن أهم وسائل الدفاع عن الشعراء فى النقد العربى هو تدعيم ما يأتون به بما يماثلـه من الشعر القديم وأن أعنف وسيلة لرفض ما يأتون به هى القول بأنهم جاءوا بما لم يرد عن العرب ولم يصهد فى لفتهم .

والذى جعل جل الدارسين يأخذون بوجهة النظر الأولى وينظرون إلى ابن المعتز كمنتصر للقديم منكر للجديد هو فصلهم بين آثاره النقدية فنظروا إليه من خلال مقدمة البديع فحسبـون وضعها فى إطار واحد مع آثاره النقدية الأخرى وطبيعة عصره .

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء ٨٦ وفيه يقول ابن المعتز متحدثاً عن ذوق معاصريه " والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم " وذلك بعد أن أوضح أن الناس قد ملت القديم لكثرة روايته .

وكما كان موقف ابن المعتز من المحدثين في كتاب البديع شـيـراً
للاشكال واختلاف وجهات النظر فقد كان موقفه من أبي تمام خاصة كذلك ،
فقد بلغ الاضطراب في تحديد هذا الموقف مبلغاً جعل بعض الدارسين يقول :
" يمكننا أن نقول بشيء من الاطمئنان بأن ابن المعتز من أنصار أبي تمام
ومن مشجعي فنه " (١) في الوقت الذي يذهب فيه بعضهم إلى أن ابن المعتز
كان يحمل في أعماقه كرهاً لأبي تمام لشهرة الشاعر الذي ارتفع من عرض الناس
إلى مصاف عظماء الأمة وكبار شعرائها ، وكان يحسد الشاعر على هذه
الشهرة ويود لو أنها له ولذلك أراد سلب أبي تمام محاسنه . (٢)

والذي أدى إلى هذا التضارب في وجهات النظر الاقتصار على بعض
كلام ابن المعتز دون البعض الآخر ، فمن يذهب مطمئناً إلى أن ابن المعتز
من أنصار أبي تمام ومشجعي فنه ولا يستثنى من ذلك إلا نقده لاغراقه فـي
البديع يفضي النظر عن مثل تلك التهمة الخطيرة التي وجهها ابن المعتز
إلى أبي تمام حينما ذهب إلى أنه حينما ألف كتاب الحماسة طوى أكثر
إحسان الشعراء وذلك لأنه سرق بعض ذلك فطوى ذكره (٣) ، وأما من ذهب
إلى أن ابن المعتز كان يحسد أبا تمام ويسلبه محاسنه فانه يتناسى المواقف
العديدة التي وقفها ابن المعتز دفاعاً عن أبي تمام وفنه ثم أشادته به فـي

(١) د . محمود الربداءوي : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ج ١ ص ٨٠ .

(٢) د . داود سلوم : النقد العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث

ص ٢٤٠ .

(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .

كتاب البديع والطبقات حتى قال في بعض المواضع منه " وشعره كله حسن " (١) وكذلك فان من عوامل هذا الاضطراب ضياع أكثر آثار ابن المعتز النقدية بما في ذلك الرسالة التي ألفها في مساوي أبي تمام ومحاسنه (٢) ان لم يصلنا منها إلا جزء يسير أثبتته صاحب الموشح وهو الجزء الخاص بمساوي أبي تمام ولم يذكر صاحب الموشح شيئاً من محاسن أبي تمام لأنه لا يتمشى مع منهجه في ذكر مآخذ العلماء على الشعراء .

ومن عوامل الاضطراب أيضاً في تحديد موقف ابن المعتز من أبي تمام أنه كان ناقداً تأثرياً تتردد عباراته وأحكامه بين إعجاب شديد أو ذم عنيف وقد حاول الدكتور احسان عباس أن يحل هذا الاشكال فذهب إلى أن نقد ابن المعتز لأبي تمام قد مر بمرحلتين مختلفتين أحدهما تمثلها الرسالة التي كتبها في نقد أبي تمام والأخرى يمثلها كتاب الطبقات (٣) إلا أن هذا الرأي لا يحل الاشكال لأن الرسالة نفسها لا تخلو من الاضطراب ، وهذا يعنى أن الأمر أهم من أن يقتصر على الترتيب الزمني لأحكامه أو اختلاف وجهتي نظر الناقلين عنه . (٣)

ولعل التباين في أحكام ابن المعتز يرجع إلى ما كان يعانيه كل شاعر حاول النقد من الانقسام إذ لم يستطع أن يتخلّى عن شخصية الشاعر التي

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٨٤ .

(٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب ص ١١٨ .

(٣) ذهب إلى هذا الرأي الدكتور اليرداوي في كتابه الحركة النقدية حول أبي تمام ص ٧٨ .

تؤ من بحرية الابداع كما لم يستطع أن يفلت من الروح النقدية المعيارية السائدة في عصره .

وقد كان البديع عند ابن المعتز كما كان عند غيره من باب الزينة والكسوة للمعاني (١) فلا يحسن فيه إلا ما يحسن في الزينة من الاقتصاد وعدم التكلف ، ولذلك أشاد بالشاعر القديم لأنه " إنما كان يقول من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت من شعر أحد هم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل " وأما المحدثون فان مشكلتهم تتمثل لديه في فحش كثارهم من هذه الزينة وتعتمد هم لها وافراطهم فيها وان كان في مقدمة " البديع " قد رفض سبقهم إلى هذا الفن مؤكدا أن العرب قد عرفت في شعرها ونثرها (٢) إلا أنه يعود في كتابه الطبقات فينسب إلى بشار الأولوية في اختراع البديع وإلى مسلم الألفية في التوسع فيه فيقول " كان مسلم ابن الوليد صريح الغواني مداها محسنا مجيدا مغلقا ، وهو أول من وسع البديع لان بشار بن برد أول من جاء به فجاء مسلم فحشا به شعره ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وجاوز المقدار " (٣) وهذا الحكم ، وإن كان ابن المعتز قد نسب في الطبقات إلى ابراهيم بن أبي يحيى المدني الأنصاري فان إثباته له دون تعقيب عليه ما يوحى بالتسليم به مع أنه يتعارض مع الفرض الاساسي الذي

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٧ وفيه يقول ابن المعتز عن احد معانيس

ابن تمام ان الشعراء قد كسبه من الكلام احسن من هذه الكسوة .

(٢) ابن المعتز : البديع . ١

(٣) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٣٥ .

ألف ابن المعتز كتاب البديع لاثباته .

وعلى أى حال فإن مشكلة المحدثين عند ابن المعتز مشكلة تتعلق بالفاظ شعرهم ، وعلى هذا دار نقده لأبى تمام فى كتاب البديع حيث يذكر أنه " شغف بالبديع حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض وأساء " فى بعض وتلك عقبى الإفراط وشمرة الإسراف " (١) أما فى الرسالة فقد اختصر رأيه بأن أبا تمام قد بلغ غايات الإساءة والإحسان (٢) وغايات الإساءة هذه تختص بالفاظ شعره دون معانيه يكشف عن هذا قول ابن المعتز فى الطبقات " أكثر ماله جيد والردى الذى له إنما هو شىء يستغلق لفظه فأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والمحسن والبدع فلا " (٣) .

ولهذا كان جل النقد فى رسالة ابن المعتز إنما ينصب على الالفاظ فقد عاب على أبى تمام عدم انتقائه لألفاظ شعره إذ جاء " بالكلام البغيض والغريب المستكره من البدوى فكيف إذا جاء من ابن قرية متأدب " (٤) وكذلك وقوعه فى الألفاظ المتكلفة البغيضة البشعة وإذا نظرنا إلى تلك الالفاظ المميبة نجد أنها نفس الالفاظ التى اتخذها البلاغيون شواهد لهم فى باب الفصاحة على عيوب اللفظ من القرابة أو التنافر أو صعوبة النطق بهما أو ثقلها على السمع وما إلى ذلك .

(١) ابنو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر ج ٢ ص ٦٩٨ .

(٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٨٦ .

(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

والاستعارة عند ابن المعتز لا تتجاوز كونها استعارة كلمة لشئ
لم يعرف بها من شئ عرف (١) بها فهي من المحسنات البديعية التي
يعاب افراط الشاعرها وقد استنكر على ابن تمام استعارة الإخمد
للشتاء والزمان ، وزند اليد للدهر والماء للقافية (٢) وذلك في قوله : (٣)
فَضَرَبَتِ الشَّوْءَ فِي إِخْدَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبًا

وقوله :

سَأَشْكُرُ فَرْجَةَ اللَّبِّبِ الرَّخِيِّ وَلَيْنَ أَخْدَاعِ الزَّمَنِ الْأَبِيِّ

وقوله : (٤)

أَلَا لَا يَمُدُّ الدُّهْرُ كَفًّا بِسَوْءٍ إِلَى مُجْتَدِي نَصْرٍ فَتَقَطَّعَ مِنَ الزَّنْدِ

وقوله : (٥)

لَمْ تَسْقِ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً عَلَى ظَمَأٍ كَمَا قَافِيَةٌ يَسْتَقِيكُهُ فَهَمٌ

(١) ابن المعتز : البديع ص ٢٠

(٢) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٢ ، ٢٨٠ ، ٢٨٣

(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٦٦ ، وهو من قصيدة في مدح
أبي سعيد الثغرى مطلعها :

من سجايا الطلول الاتجيبا فصواب من مقلّة أن تصوبيا

(٤) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٦٤ وهو من قصيدة في مدح نصر بن
منصور مطلعها :

أطلال هند ساء ما اعتضت من هند

أقايضت حور العين بالمون والريسد

(٥) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٤٩٠ وهو من قصيدة في عقاب محمد بن

سعيد مطلعها : محمد بن سعيد أرعني أذنا فما بأذنك عن أكرومة صمم

وفى حديثه عن سرقات أبى تمام وجه ابن المعتز اليه تهمة خطيرة حينما ذهب إلى أنه قد طوى فى الحماسة " أكثر إحصان الشعراء بأن " سـرق بعض ذلك فطوى ذكره وجعل بعضه عدة يرجع إليها فى وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقتنعوا باختياره لهم فتغيب عليهم سرقاته " (١) وتلك دعوى تفتقر إلى الدليل ولعلها من باب اللجاج الذى أشار إليه ابن المعتز نفسه فى مقدمة رسالته . (٢)

وانطلق ابن المعتز من فكرة المقام ومقتضى الحال التى تحدّد لكل غرض من أغراض الشعر معايير خاصة به فعاب على أبى تمام قوله : (٣)
خشنت عليه أخت بنى خشين . . .

بأن هذا لا يشبه خطاب النساء . . . وهو بهجاء النساء أولى " (٤) ذلك أن خطاب النساء يجب أن يكن برقيق الالفاظ وعذب الكلام . ومقام المدح يتنافى مع وصف المدوح بالتنين (٥) لانه لو اجهد نفسه فى هجاء الافشين هل كان يزيد على أن يسميه التنين " (٦) .

-
- (١) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .
 (٢) قال ابن المعتز فى مقدمة رسالته : اعلم ان اوكد اسباب تاخير بعضهم اياه عن منزلته لما يدعوه اليه اللجاج " المرزبانى : الموشح ٢٧٧ .
 (٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢٩٧ وهو من مطلع قصيدة فى مدح اسحاق بن ابراهيم .
 (٤) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٩ .
 (٥) وذلك قوله (الديوان ج ٣ ص ٣١٨) فى مدح الافشين :
 ولّى ولم يظلم وهل ظلم امرؤ هت النجاء وخلفه التنين
 (٦) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

وإذا استثنينا ما قاله ابن المعتز عن أبي تمام في مقدمة الرسالة فإننا
لا نعتز فيما حفظه لنا صاحب الموشح منها على أي استحسان لشعر أبي
تمام باستثناء قوله أن الطائي قد أحسن في بعض سرقاته (١) دون أي تحثيل
لهذا الاحسان إلا أن الاحسان في السرقة عنده إنما يعود إلى الحدق في
التناول والأخذ وما يتصل بالقدرة على إخفاء السرقة. (٢)

على أنه في كتاب البديع استشهد بشعر أبي تمام على ما رآه حسنا
من البديع كما استشهد بشعره كذلك على ما رآه سيئا ومعيبا وفي كـ
الحالين لم يذكر لنا سببا للاستحسان أو الاستهجان سوى ما ذكره في
المقدمة من أن البديع من باب الزينة التي لا يحسن الإكثار منها والإفراط فيها
ومن أنواع البديع التي استشهد فيها بشعر أبي تمام على أنها من حسناته
ما ذكره في باب الاستعارة والجناس والطباق ورد الإعجاز على تقدمها وحسن
الابتداء والخروج من معنى إلى معنى فما استحسنه قوله: (٣)

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحُوفَ وَيَعْدَهُ صَحُوفٌ يَكَادُ مِنَ الْغَضَارَةِ يَمُطِرُ

وقوله: (٤)

سَمِدَتْ غَرَبَةُ النُّوَى بِسَمَادٍ فَهِيَ طَوْعُ الْإِتْهَامِ وَالْإِنْجَادِ

(١) المرزبانى: الموشح ص ٢٨١.

(٢) المصدر نفسه ص ٢٨٨.

(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٩٢ وهو من قصيدة في مدح المعتصم
مطلعها:

رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهِيَ تَمْرَمُرُ وَغَدَا الشَّرَى فِي حُلِيِّهِ يَتَكَسَّرُ

(٤) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٣٥٨ وهو مطلع قصيدة في مدح ابن
أبي داود.

(١) : وقوله :

فيمَ الشَّماتةُ اعلانا بأَسَدٍ وَغَى
أَفْناهم الصُّبرُ إذْ أَبْقاكم الجَزَعُ

(٢) : وقوله :

وانجدتم من بعد اتهام داركم فياد مع انجدنى على ساكنى نجد
واستحسان ابن المعتز للأبيات السالفة وسواها جاء انطلاقا من القواعد
والمفاهيم البلاغية التي أدار عليها كتاب البديع ، غير أنه في المواقف التي
روى الصولي أنه دافع فيها عن أبي تمام لم يكن يلجأ في الاحتجاج له إلى
الحديث عن حسن استعاراته أو جناسه وطباقه أو خروجه من معنى إلى
معنى وإنما كان يحمل الخصم على الوقوف على النص مباشرة راويا له الأبيات
تلو الأبيات حتى يسلم له باحسان أبي تمام ، من ذلك ما رواه عن قصته مع
ابراهيم بن المدبر حينما انتقص من أبي تمام فقال له ابن المعتز : أتقول هذا
لمن يقول : (٣)

غدا الشيبُ مختطاً بفودى خِطَّةً سبيلُ الردى منها إلى الموت مهيجُ
هو الزورُ يجفى والمعاشرُ يجتوي وزوالُ ألفٍ يقلُّ والجديدُ يرقعُ
له منظرٌ في العينِ أبيضُ ناصعُ ولكنه في القلبِ أسودُ أسفعُ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٩١ وهو من قصيد قتي رثاح بنى حميد

مطلعيها :
أى القلوب عليكم ليس ينصدع وأى نوم عليكم ليس يمتنعُ

(٢) الديوان بشرح التبريزي ٢ // ١٠ وهو من قصيدة قتي مدح ابن المفيث

الرافقى مطلعيها :
شهدت لقد أقوت مفانيكم بعدى وصحت كما صحت وشأت من بسردي

(٣) نفس المصدر ج ١ ص ٣٢٤ وهو من قصيد قتي مدح ابن سعيد الشفري مطلعيها :

أما إنه لولا الخليطُ المودعُ وربُّ عفا منه مصيفُ ومرجعُ

ولمن يقول : (١)

فإن ترم عن عمر تدانى به المدى
فما كنت الا السيف لاقى ضريبة
فخائنك حتى لم يجد فيك منزعا
فقطعها ثم انثنى فتقطعها

ولمن يقول : (٢)

خضعوا لصولتك التي هي عندهم
فالمش همن والنداء اشارة
كالموت يأتى ليس فيه عمار
بك واللىالى كلها أسحار
رفقا إلى زوارك الزوار
تندى عفاتك للعفاة وتفتدى

قال : وأنشدته أيضا غير ذلك ، فكاننى - والله - القمته حجرا" (٣) . وقريب
من ذلك اقناعه لاستاذة المبرد بشاعرية أبى تمام عن طريق رواية بمصر
شعره على سامعه . (٤)

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ١٠٠ وهو من قصيدة فوشاة أبى نصر

محمد بن حميد مطلعها :

أصم بك الناعى وان كان أسمعا وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٧٠ وهو من قصيدة فى مدح ابى

سعيد الثغرى مطلعها :

لا أنت أنت ولا الديار ديار خف الهوى وتولت الاوطار

(٣) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٩٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .

وكذلك كان منهج ابن المعتز في كتاب طبقات الشعراء الذي ألفه بعد تأليف كتاب البديع ومع ذلك فقد جاء خالياً من أي لجوء إلى استحسان الشعر انطلاقاً من مصطلحات ومفاهيم البلاغة التي بنى عليها كتاب البديع .

وهكذا نرى أن ابن المعتز في نقده لأبي تمام مستحسناً ومستهجناً إنما كان مخلصاً لثقافة عصره النقدية مستسلماً لمعاييرها في الحكم على الشعر والشعراء وكثيراً ما تحطه هذه المعايير على أن يعيب بقسوة ويرفض بشدة غير أن احساسه كشاعر لا يلبث أن يتحرك فيعترف أن أكثر ما يدعو إلى تأخير أبي تمام عن منزلته إنما هو اللجاج ثم يطلق أحكاماً تعميمية تأثرية يعلن فيها عن أن شعر أبي تمام حسن كله وأن أكثر ماله جيد وأن شعره لا يخلو أبداً من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة ثم لا يرى وسيلة تكشف عن حسن هذا الشعر وجماله سوى الوقوف على الشعر نفسه ولهذا كانت وسيلته في إفحام من يحاورهم هي رواية شعر أبي تمام على مسامحة ومن اللجوء إلى المعايير النقدية البلاغية وما تفتت إليه الشعر من ألوان وأجناس بدعية .

* الصولى *

كانت مشكلة القدماء والمحدثين شغلا شاغلا للصولى فقد كان ينتمى
 فى تذكيره إلى هذه الطبقة الجديدة من الناس التى تحس أن شعر المحدثين
 أقرب إلى روح العصر ، إلا أنه لم يكن فى استطاعته أن يتجاهل الاتجاه
 السائد فى بيئة العلماء نحو شعر القدماء وأخبارهم ، والصولى يدرك
 أن المحدثين يستفيدون من المتقدمين وينتجعون كلامهم ، إلا أنه يرى أنهم
 أجادوا فيما أخذوه من القدماء كما ابتدعوا معانى لم يتكلم بها القدماء
 ومعانى أواموا إليها ، وإذا كان السبق للأوائل بحسن الاختراع والابتداء
 والطبع والاكتفاء فإن ألفاظ المحدثين من عهد بشار كالمنتقلة إلى معان
 أبدع وألفاظ أقرب وكلام أرق ولما كان كل من القدماء والمحدثين يجسّد
 وصف نمط الحياة التى عاها وشاهدها فإن هذا من شأنه أن يجعل
 شعر المحدثين أشبه بالزمان والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم
 وتمثلهم ومطالبهم (١) ، وهكذا أصبح معيار التقبل الاجتماعى والاستعمال
 للشعر مرجحا لكفة المحدثين على القدماء ومن ثم كان استنكار الصولى لما يقع
 فيه علماء عصره من رفض الشعر المحدث ووصفه له بأنه " من جميع الناس قبيح

 (١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ١٧٠

وهو من العلماء أقبح . (١)

وإذا كان الخلاف بين خاصة العلماء وعامة الناس حول الشعر المحدث شديدا فقد كان حول شعر أبي تمام أشد ، ففي الوقت الذي كان علماء اللغة والأدب يتوارثون الطعن في أبي تمام والرفض لشعره كان الناس يقبلون على هذا الشعر ويتداولونه فيما بينهم غير آبهين بما يأخذه عليه أنصار القديس والعلماء المتقدمون يقول الصولي " وما أحسب شعر أبي تمام مع جودته وإجماع الناس عليه ينقص بطعن طاعن عليه في زماننا لأنى رأيت جماعة من العلماء المتقدمين ممن قد مت عذرهم في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه وأريت أن هذا ليس من صداعتهم وقد طعنوا على أبي تمام في زمانهم وزمانه ووضعوا عند أنفسهم منه فكانوا عند الناس بمنزلة من يهذى وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منشوره ومنظومه " . (٢)

(١) الصولي : المصدر السابق ص ١٨١ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٧٥ . وقد تجلّى معيار التقبل الاجتماعي للشعر عند ابن الأثير في قوله "إذا شئت أن تعلم فضيلة شاعر أو كاتب فانظر إلى رأى الناس فيه ، فإن وجدتهم مجمعين على فضله مكبين على نقل كلامه وحفظه فاعلم إن فضله باهر وإن كلامه حلو مشتهى ، وإذا لم تجد أحدا يعبأ به ولا يصرح على كلامه فاعلم أنه لم يترك إلا لأنه متروك . فإن الناس لا يجتمعون على ضلالة " .
ابن الأثير : الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان ٤ .

وبهذا ترى أن شعر أبي تمام قد نجح في نزع الثقة مما يقول به العلماء لأنهم أصبحوا " عند الناس بمنزلة من يهتدى " فانصرفوا عن أحكامهم على الشعر وأخذوا يلتصقون بها عند سواهم " من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره " وقد كانت مؤلفات الصولي تمثل هذا الصراع الذي دار بين موقف العلماء من الشعر وما يستسيغه الناس منه ، فالصولي يدرك أن المايير النقدية التي انتهت إليها النقاد في عصره من جودة المعاني وقرب اللفاظ لا تستطيع أن تفسر لنا جمال الشعر الذي تكشف لنا عنه سيرورته بين الناس فهو يقول : " وأنت ترى - أعزك الله - شعرا جيدا المعاني قريب اللفظ ، ولو سئلت عنه ما اسقطت منه حرفا ليس له رونق ولا حسن ولا ديباجة لا تحبه ولا له ما فاض ولا يهش له القلب ولا يأذن له إذا سمعه الطبع وترى شعرا دونه في اللفظ والمعاني يكاد ماؤه يقطر إلى الناس وهو أشهى ويقلوبهم أوقع عليه قبول لا يرد " (١) ولهذا السبب انتهج في دفاعه عن أبي تمام نهجا يكاد يخلو من الاحتكام إلى المناهج النقدية والبلاغية التي انتهت إليها نقاد القرن الرابع وبلاغيوه ، وحينما هم في فترة من الفترات أن يؤلف كتابا يبين فيه " أجناس الشعر التي يخطئ الناس فيها فيجعلون الماثلة مطابقة والمجانسة ماثلة ويجعلون رد أعجاز الشعر على صدوره من هذه الأجناس وليس منها " (٢) لم يتم هذا الكتاب

(١) الصولي : ديوان أبي نواس ص ١٣٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٣٨ .

كما أشار صاحب الفهرست . (١)

ومن مظاهر هذا الصراع موقفه العنيف من نقاد عصره فهو يصفهم
بالجهل ومع جهلهم فهم يتعالون ويتطاولون على الشعر والشعراء " يدعون
علم كل شئ ولا يقولون في شئ " : لا ندري فكانوا كما قال الشاعر :

يتعاطى كل شئ وهو لا يحسن شيئاً
فهو لا يزداد رشداً إنما يزداد غبلاً (٢)

ومن الطريف أنه حينما تطرق إلى ثعلب والمبرد كمنود جين لما ينهض
على العلماء أن يكونوا عليه من تواضع والتزام بحدود ما يتقنون فإنه حرص
حرصاً شديداً على استقصاء المجالات التي لا يحسنونها والعلوم التي فات
عليهم ادراكها فهما ما زعما أنهما أعلم الناس بقديم السير وما جرى عليه
أمر الدول ولا بعلوم الأوائل ولا قصص الملوك ولا بأخبار قريش وأمر النبي
- صلى الله عليه وسلم ولا ادعيا أنهما أعلم بأخبار العرب وأنسابها
وأيام الجاهلية وأخبار الاسلام وأمر الخلفاء . . . ولا أنهما يتقدمان في
الفقه الذي لا بد للناس منه والحديث الذي يدور عليه دين الاسلام . . ولا في
علم الملوك الذي كأنه مقصور عليهم : من الأشعار التي يغنى فيها ونسبتها
والسبب الذي قيلت فيه ولا في حفظ ما يحتاج الملوك اليه ويسألون عنه ممن

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٢٥١ .

(٢) الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٠ .

الشعر ولا أدعياء التقدم في علم شعر المحدثين وأوائلهم . . ولا أدعياء التقدم على غيرهما في علم العروض والقوافي والنسب والرسائل والمكاتبات والبلاغة ومعرفة استراقات الشعراء (١) . ومع أن هذا الاستقصاء قد سبق في مقام الإشادة بالعالمين إلا أن الاصرار عليه من شأنه أن يجعل من الممكن النظر إليه على أنه محاولة ذكية فطنة لخلخلة الصورة المرسومة لهما في الأذهان خاصة أنه ذكر بعد هذا أن من أهم أسباب موقف العلماء الرافضين لأشعار المحدثين هو الجهل بها " لأن اشعارا لا وائل قد ذلت وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها فهم يقرؤنها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب ردائها . . ولم يجدوا نفس شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواية كروايتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه فعادوا (٢) واستدل على ذلك بأن أبا العباس ثعلب نفسه كان يجالس الكتاب وأكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام فطلب أن يختار له شيئا من شعره ثم كان يطلب منهم شرح المراد فيشرحونه وهو يستحسن (٣) ، ويروى لنا الصولي أن البحري قال فيه " قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوبان فما رأيته ناقدًا للشعر ولا مميزًا للالفاظ وجعل يستجيد شيئا وينشده وما هو بأفضل الشعر " (٤) . ويروى أنه حينما قال اليزيدي أن جماعة من الرواة للشعر

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٧ - ٩٠

(٢) المصدر نفسه ص ١٤٠

(٣) المصدر نفسه ص ١٤٠

(٤) المصدر نفسه ص ١٣٥

قد عابوا شعر أبي تمام قال له عبيد الله بن عبد الله بن طاهر " الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه ، وإنما يميز هذا منهم القليل " (١) ويقول الصولي ساخرًا " أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون ويميز ألفاظها " (٢) وربما حمل الصولي حبه لشعر المحدثين وشعر أبي تمام خاصة وما يراه من انكار له وهضم لمقداره على الخروج عن آداب البحث فيقول " ومنزلة عائب أبي تمام . . . منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم ويرتفع عنهم عائب الوهد " (٣) ويرد من مثل قول محمد بن يزيد النحوي " ما يهضم هذا الرجل حقه إلا أحد رجلين إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه " (٤) .

ولهذا كان الصولي يرى أنه إلى جانب العلماء الذين يجهلون شعر أبي تمام فيعييونه كان هناك من يجعل عيب أبي تمام سببا لنباهة واستجلابا لمعرفة إن كان ساقطا خاملا فألف عليه كتبًا واستغوى عليه قوما ليعترف بخلاف الناس " (٥) ، ويستغرق الصولي في احساسه بمدى حيرة معاصريه ازاء شعر أبي تمام فيرى أن مادته وذاته كليهما " ما يتضمن احد منهم القيام بشعره والتبين لماده بل لا يجسر على انشاء قصيدة واحدة له " (٦) .

(١) الصولي : المصدر السابق ص ١٠١

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٤ .

(٥) المصدر نفسه ص ٢٨ .

(٦) المصدر نفسه ص ٤ .

وإذا كان موقف الصولى من علماء عصره يشكل جانبا من جوانب الصراع فان موقفه من الشعراء القدماء يشكل جانبا آخر فى القضية ، ذلك أن هؤلاء الشعراء ظلوا النموذج المثالى عند العلماء حتى تناسوا ما روى من عيوبهم وهفواتهم وأدى الاهتمام الكلى بهم إلى إهمال الشاعر المحدث والازدراء له ولهذا كان الصولى إلى جانب طعنه فى علم علماء عصره ونزاهتهم حريصا على رواية ما عيب على الشعراء القدماء وما وقعوا فيه من زلات قائلا : " وقد عيب على النابغة وزهير والأعشى والفرزدق وجريز والأخطل وغيرهم من حذاق الشعراء أشياء كثيرة " (١) .

وتدبر أن يروى صاحب الموشح مأخذا على شاعر قديم أن يكون أحد رواة هذا المأخذ الصولى نفسه ، فقد روى ما عيب على امرئ القيس وما عابه الأصمعى على النابغة وزهير وكثير عزه وما عيب على طرفة وموقف النابغة من حسان فى سوق عكاظ وما عابه الرشيد من شعر النابغة الجعدي وما عابه ابونواس على الشماخ وما عابه طرفة على المسيب بن علي وتصحیح الأصمعى شعر جريز ومأخذ الفرزدق والأصمعى وأبي عمرو بن العلاء على شعر ذى الرمة وما عابه الأصمعى وسياه على أبي النجم العجلي ، وسوى هؤلاء وربما روى ما أخذ على المحدثين إلا أنه كثيرا ما يروى إلى جانب ذلك ما ردت به الصيوب بينما كان يقتصر على رواية ما عيب على القدماء ، وقد كان هدفه من وراء هذا أن يبرهن على أن الوقوع فى الخطأ ليس وفقا على المحدثين فحسب

بل هو أمر طبيعي أن يشترك فيه الشعراء جميعا قال : " ولو وهم أبوتمام
فى بعض شعره أو قصر فى شيء منه لما كان ذلك مستحقا أن يبطل إحسانه
كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء
والمحدثين أشياء كثيرة أخطأوا الوصف فيها وغير ذلك مما يطول شرحه فمما سقطت
بذلك مراتبهم فكيف خص أبوتمام وحده بذلك لولا شدة التعصب وظلمة
الجهل (١) " . وقال فى موضع آخر : " ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على
الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثير حتى يقل عندهم ما عابوه على
أبى تمام إذا اعتقدوا الانصاف بنظروا بعينه " . (٢)

وقد كان من مظاهر انتصار الصولى للمحدثين أن وجه جل اهتمامه
إلى جمع أخبارهم وتدين أشعارهم وكأنه بذلك يساير التيار الذى أشار
إليه ابن المعتز حينما قال " والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار
المحدثين وأخبارهم " (٣) فدوّن أخبار العباس بن الأحنف وأبى تمام
والبحتري والسيد الحميري وسديف وسواهم كما جمع شعر ابن الرومي وأبى تمام
والبحتري وأبى نواس وعلى بن الجهم والصنوبري ومسلم بن الوليد وغيرهم ،
ولم يتوقف جهده عند جمع الدواوين المفردة وأخبار الشعراء المشاهير
بل عمد إلى مجموعة من الشعراء المغمورين فجمع أشعارهم وأخبارهم وضم
إليها بعض القصائد غير المشهورة للشعراء المعروفين مصنفا بذلك

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٣٢

(٢) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٣) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٨٦ .

كتابه " أخبار الشعراء " المسمى " كتاب الأوراق " قال : " قد جئت بأكثر
أشعار هؤلاء إذ كانوا شعراء طرافا كتابا لا يعرفهم الناس ومن عرفهم
لا يعرف أخبارهم ولا أشعارهم ومن يعرف الناس شعره فأنا أذكر جيده فلو
كتابنا هذا وإنما استقصى أشعار من لا يعرفون وأخبارهم " (١)

وقد اشتد الصولى فى انتصاره لآبى تمام حينما رأى تمصب علماء
عصره عليه وكانت أهم وسيلة يراها للدفاع عنه هى أن يحشد أكبر قدر ممكن
من الأخبار التى استطاع فيها الشاعر أن ينال استحسان سامعيه والاقوال
التي وردت فى الإشادة به والتنويه بفضله وعلى ذلك دار كتاب أخبار آبى تمام
ومع ذلك فإن الملاحظات النقدية القليلة التى جاءت فى هذا الكتاب
وفى سواه من كتب الصولى تكشف لنا أنه لم يستطع هو أيضا الإفلات من المسلمات
النقدية والبلاغية فى عصره فقد ظل الانفصال بين اللفظ والمعنى قائما
فى ذهنه ولذا نظر إلى آبى تمام على أنه شاعر يهتم الاهتمام التام بالمعنى
فيتعجب نفسه ويكذب طبعه ، يطيل فكره ويعمل المعانى ويستنبطها (٢) ولذلك
لا يسقط معناه البتة (٣) والبديع فى شعره إنما هو لتحسين المعنى وتتميمه
وهذا يصح المعنى الذى سبقه إليه شاعر قبله من حقه يقول الفصولى
" وليس احد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على

(١) الصولى : أخبار الشعراء " الأوراق " ص ٢٥٥ .

(٢) الصولى : أخبار آبى تمام ص ١١٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

نفسه فيها أكثر من أبي تمام ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتسم
معناه فكان أحق به وكذلك الحكم في الأخذ عند الشعراء " (١) . والصولي
يسلم بما انتهى إليه ابن المعتز من قبل من أن الاختلال في شعراً أبي تمام
إنما هو من جهة اللفظ فحسب فيقول " جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد من
أهل زمانه وإنما يختل في بعض قصائده لفظه لا معناه " (٢) .

ولذلك كانت مواقفه النقدية التي حاول فيها الدفاع عن بعض ما أخذ
على معانيه دون أن يتطرق لما روى من ما أخذ على ألفاظه .

والصولي لا يرى ضيراً في أن يصف أبا تمام بالتكلف (٣) والصنعة والبعد
والإغراب فيقول " إن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ويتعب في طلبه حتى
يبدع ويستعير ويغرب في كل بيت إن استطاع " (٤) والذي يتفرد به الصولي
هو أنه يرى أن هذا خير دليل على تقدم أبي تمام وأفضليته فيقول " وقد كان
الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتمد بذلك
لهم من أجل الاحسان ، وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر
شعره فلمصرى لقد فعل وأحسن " (٥) ولذلك اعتبره رأساً في الشعر مبتدئاً

(١) الصولي : المصدر نفسه ص ٥٣ .

(٢) الصولي : أخبار البهتري ص ٥٧ .

(٣) الصولي : أخبار البهتري ص ٦١ .

(٤) الصولي : مقدمة ديوان أبي نواس ص ٢٩١ .

(٥) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣٨ .

لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه . (١)

وقد حاول الصولي أن يتناول بعض الأبيات التي عييت على أبي تمام إلا أن هذه المحاولة كشفت لنا عن شيء من الضعف في قدرته على فهم الشعر الفهم السليم حتى قال عنه محمد مندور " الذي يبدو وهو أن مناصرتة لأبي تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعي الهادف " ثم قال " وسبيله إلى الدفاع عن شاعره هو سبيل القياس بالقدماء والسابقين على أبي تمام فياسا يدل على فساد ذوق الصولي وعدم فطنته للمفارقات الأدبية الدقيقة " (٢) ، ومن المواقف التي تكشف لنا عن ضعف الصولي أنه حينما حاول الدفاع عن قول أبي تمام . (٣) :

ما زال يَهْدِي بالمواهبِ دَائِباً حَتَّى ظَنَنَّا أَنَّهُ مَحْمُومٌ
قال : " كيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله في العباسي بن عبد الله بن أبي
جعفر :

جَدَّتْ بِالْأَسْوَالِ حَسْبِي قِيلَ مَا هَذَا صَحِيحٌ

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣٧ .

(٢) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٩٣ ، ٩٤ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ وهو من قصيدة في مدح محمد

ابن الهيثم بن شيانته مطلقها :
أَسْقَى طُلُولَهُمْ أَجْشَ هَزِيمٍ وَدَتْ عَلَيْهِمْ نَضْرَةَ وَنَمِيمٍ

والمحموم أحسن حالا من المجنون لأن هذا يبرأ فيعود صحيحا كما كان
والمجنون قلما يتخلص فأبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء والبذل بإكثار
المحموم أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون * (١)

وقد توخى في شرحه لدَيوان أبي تمام إزالة ما يحيط به من لبس وغموض
جعل بعض العلماء لأنهم لا يعرفون ما يقول ، وذهب الصولي أن مصدر هذا
الغموض أن أشعاره لا بد أن تهجم بالقارى على خبر لم يرو ومثل لم يسمع
ومعنى لم يعرف من قبل (٢) وقد ساعده قرب عهده بأبي تمام واتصاله بمن
عاصره وروى شعره على أن يدرك كثيرا من الملابس والظروف التي أحاطت
بالقصيدة إلا أنه لم يكن موفقا في شرحه لمعاني كثير من أبياته مما جعله
موضع انتقاد للشرح الذين شرحوا الديوان بعده . (٣)

...

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٤ .

(٣) على رأس هؤلاء الأمدى والمرزوقى .

* الآمدى *

لم تعد المعركة النقدية بعد أبى تمام صراعا بين القدماء والمحدثين بل أصبحت موازنة ومفاضلة بين المحدثين أنفسهم فقد اضطر النقاد إلى التسليم بشعر المحدثين ليسا يروا الذوق العام الذى حدثنا عنه ابن المعتز والصولى ثم تلمسوا من بين هؤلاء المحدثين أكثرهم تطبيقا لتقاليد الشعر العربى ومسايرة للمعايير التى رأوه سائرا عليها فوجدوا ضالتهم فى البحترى ، ومن هنا نشأت المعركة النقدية الجديدة حول البحترى وأبى تمام ، ولم تكن فى واقع الأمر بين شاعرين متفقى المذهب وإنما كانت بين شاعر " أعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الاوائل " (١) وشاعر آخر لا يشبه أشعار الأوائى ولا على طريقتهم " (٢) ولذلك كان من الصعب الاتفاق على تقدير أحدهما وذلك " لميل من فضل البحترى ونسبه إلى حلاوة اللفظ ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعانى . . . وميل من فضل أبى تمام ونسبه إلى غموض المعانى ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج " (٣) وهكذا نجد أنفسنا أمام تيارين مختلفين متباينين فى النظرة نحو الشعر وقد وجد أنصار كل تيار منهما فى أحد الشاعرين النموذج الذى

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٤٠

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٠

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٤٠

ينبغي على الشاعرا أن يكون عليه ، وقد حدد الآمدى أتباع البحثى وأنصار مذهبه بأنهم " الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة" (١) كما حدد أنصار أبى تمام بأنهم " أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام " (٢) .

ولم يكن الحوار الذى أداره الآمدى فى مقدمة الموازنة بين صاحب البحثى وصاحب أبى تمام إلا صورة من صور النقاش والجدلى الذى كان يدور فى المجالس بين أتباع كل من التيارين ، وإن يكن الصولى قد قام برصد ما يعد لأبى تمام من حسنات ومزايا فان مارواه الآمدى على لسان أبى تمام إنما كان إعادة منسقة لمنظومة للنظرات المبعثرة التى سبق للصولى تسجيلها فى " أخبار أبى تمام " ، فقد كان الآمدى يحس أن محاولة الصولى الانتصار لأبى تمام ظلت دون رد علمى ينقضها لذلك حرص على التصدى لها والتعقيب على كل رأى فيها بما يدحضه ويهون من شأنه فأنكر منذ البداية تلمسذة البحثى على أبى تمام وأول اعترافاته بفضل أبى تمام بما يسقط الاحتجاج بها أو يضعفها على أقل تقدير (٣) ، ثم رفض القول بتفرد أبى تمام واختراعه للمذهب الذى اشتهر به قائلا : " ليس الأمر فى اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم ولا هو بأول فيه ولا سابق اليه " (٤) ثم تتبع أصول هذا المذهب

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٤ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٤ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٦ - ١٣ .

(٤) المصدر نفسه ج ١ ص ١٣ .

فى القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى ودور مسلم بن الوليد فيه مشيراً إلى ما انتهى إليه ابن المعتز فى كتاب البديع من آراء حول القضية . وبعد ذلك حاول الدافع عن مواقف النحاة والرواة من شعر أبى تمام وتأويلها بما يخرجها من دائرة التعصب ويعطيها الصبغة العلمية الموضوعية ، فإذا تم ذلك له عمد إلى علم أبى تمام وسعة معرفته فأحالها من مزية له إلى عيب من شأنه أن يضعف شعره ليقول " قد سقط فضل أبى تمام من هذا الوجه على البحترى وصار البحترى أولى بالفضل إذا كان معلوماً شائعاً أن شعر العلماء دون شعر الشعراء " (١) ، ثم علل كثرة غريب الألفاظ فى شعر أبى تمام بأنها تعتمد منه ليدل فى شعره على علمه باللغة وبكلام العرب .

وهكذا يتتبع ما يعد من حسنات أبى تمام ومزاياه فيحيله إلى سيئات وماخذ حتى يحمل مناصر أبى تمام على التسليم بأنه قد زل وأخطأ ، والتماس العذر له بأن الخطأ والزلل أمر يعرض لكل الشعراء القدماء منهم والمحدثين فإذا تم له ذلك قال : إن أخطأ الشعراء إنما تقع فى البيت الواحد والبيتين والثلاثة وربما سلم الشاعر الكثير من ذلك البته ، وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئاً أو محيلاً أو عن الغرض عادلاً أو مستمعيراً استتمارة قبيحة أو مفسداً للمعنى الذى يقصده بطلب التلباق والجناس أو مبهماً له بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم "

ثم تسأل " كيف يكون ما أخذ على الشعراء من الوهم وقليل الغلط عذرا لمن لا تحصي معاييه ومواقع الخطأ في شعره ؟ " (١) وهكذا لا ينتهى احتجاج الخصمين إلا وقد أتى الآمدى على كل ماعد من حسنات أبى تمام ، غير أنه حرصا منه على الظهور بمظهر العدالة والإنصاف أثر أن يورد هذه الردود على لسان صاحب البحترى مؤكدا في بداية الأمر أنه إنما يذكر ماسمعه من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى إلا أننا لانبث خلال الجدل أن نلمس أن صاحب البحترى ليس سوى الآمدى نفسه فإذا ما أوشك أن ينتهى اختلط حديث الآمدى بحديث صاحب البحترى وتساهل الآمدى في الحذر فأطاط شيئا من اللثام عن وجهه (٢) والآمدى ، وإن يكن قد تجنب أن يشير إلى الصولى من قريب أو بعيد ففى الاحتجاج بين أصحاب البحترى وأبى تمام لينزه هذا الحوار عن الخصومات الشخصية ويظهره باكبر قدر من الموضوعية ، فانه لا يلبث بعد ذلك أن يسخر منه من السخرية معرضا به قائلا " وبعد . لم لا تصدق نفسك أيها المدعى وتعرفنا من أين طرأ عليك العلم بالشعر ؟ أمن أجل أن عندك خزائنة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعر ؟ وأنتك ربما قلبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخصمين منه . . " (٣) وربما صرح بشكك في أمانته

(١) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٥٢ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٤١٦ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٤١٦ .

الصولى فى رواية شعر أبى تمام وتدوينه له فيحرص على البحث عن النسخ العتيقة لديوانه " التى لم تقع فى يد الصولى وأضرابه " (١) .

والخصومة بين الآمدى والصولى امتداد للخصومة بين الصولى وأبى موسى الحامض أستاذ الآمدى فقد كان كل منهما يشذع على الآخر ويطلعن فيسه ويحط من شأنه (٢) وربما أفضى هذا بنا الى التساؤل عن مدى عدالة الآمدى ونزاهته فى الموازنة بين الشاعرين ذلك أن الآمدى كان متهمًا بالتعصب على أبى تمام عند كثير من القدماء والمحدثين فقد تعقب الشريف المرتضى نقده لبعض أبيات أبى تمام بالرد عليه ووصف نقده لها بأنه " من قبح العصبية " (٣) ووصف ياقوت الحموى كتاب الموازنة بأنه " كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه فى مواضع منه ونسب إلى الميل مع البهترى فيما أورده والتعصب على أبى تمام فيما ذكره ، الناس بعد فيه على فريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم فى البهترى وغلبة هبهم لشعره وطائفة أسرفت فى

(١) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢١٦ .

(٢) يقول الدكتور محمد عبده عزام فى مقدمة تحقيقه لديوان أبى تمام : " وقد كان الآمدى تلميذا لابى موسى الحامض الذى كان يكره الصولى ويكر من التشنيع عليه ، وربما كان لهذه التلمذة أثر فيما كان يبين بين هذين الرجلين : الصولى والآمدى ، من عداوة ، حتى لكأنما اتخذنا من أبى تمام ميدانا للجدال والمخاصمة " . الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٢ .

(٣) الشريف المرتضى : طيف الخيال ص ١٩ .

التقبيح لتعصبه ، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مردول البهتري ، ولعمري إن الأمر كذلك " (١) كما نقل عن أبي الفرج منصوريين بشر النصراني قوله " كان الآمدي النحوي صاحب كتاب الموازنة يدعى هذه المبالغات على أبي تمام ويجعلها استطرادا لميئه ، إذا ضاق عليه المجال في ذمه " (٢) وإلى هذا ذهب ابن الاثير في المثل ، وكان ابن المستوفي يذهب إلى أن الآمدي لتعصبه على أبي تمام كان يصنع في شعره أبياتا مفسودة ليردها عليه (٣) . وقد ذهب كثير من المحدثين إلى القول بتعصب الآمدي على أبي تمام . (٤)

وقد تظاهر الآمدي منذ بداية الموازنة بتحرى الإنصاف والابتعاد عن الهوى قائلا " وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله عز وجل قد وهب فيه السلامة وأحسن فيه اعتماد الحق وتحري الصدق وتجنب الهوى بمنه ورحمته " (٥) وقال عند ما شرع في الموازنة بين الشاعرين " وبالله أستعين

(١) ياقوت الحموي : معجم الادباء ج ٨ ص ٨٨ .

(٢) المصدر نفسه ج ٨ ص ٨٤ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٤٦ الحاشية .

(٤) ذهب الاستاذ احمد أمين في تقديمه لكتاب اخبار أبي تمام للمصولي ص ١١١ أ هـ إلى أن الآمدي يتعصب للبهتري من وراء حجاب ، وقال عنه في كتابه النقد الأدبي ص ٤٤٦ " أما الآمدي فمفضل للبهتري متعجب يفضل في خفاء ورأى الدكتور محمد عبده عزام في تقديمه لديوان أبي تمام ٢١ / ١ أن كتاب الموازنة يشهد بتعصب الآمدي على أبي تمام وذلك هو رأي جرجي زيدان في تاريخ آداب العربية ١٦١ / ٢ والشيخ محي الدين عبد الحميد في تحقيقه للموازنة ص ٣ .

(٥) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٣ .

على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل " (١) وإذا كان قد حرص على الاعتراف بتقدم أبي تمام في مواضع مختلفة ودفع عنه بعض التهم التي وجهت إليه والتمس لبعض أبياته وجوها يستقيم بها المعنى عنده فإنه بحكم صناعته وهو " النحوى للكاتب " (٢) كان مخلصا لجملة من المعايير التي جعل من كتابه الموازنة ميدانا يطبقها فيه ويختبر مدى نجاح الشاعرين في الخضوع لها فأفضت به الى الاجفاف في حق أبي تمام والنيل منه (٣) عند ما وجد فيه نشورا عليها وخروجا عنها حتى كأنما كان يعتمد ذلك تمعدا بينما وجد في البحتري شاعرا لا يكاد يخرج على عمود الشعر، وقد اعترف بأنه حرص واجتهد في أن يظفر للبحتري بشئ من المساوي يكون بازاء ما أخرجه من مساوي أبي تمام فلم يجد في شعره - لشدة تحرزه وتهذيب ألفاظه - إلا أبياتا يسيرة (٤) ، ومشكلة شعر أبي تمام أنه " ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم " (٥) ولذلك فهو يشكل عند الآمدى والنحاة عموما تمردا على اللغة

- (١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٤٢٩ .
- (٢) ياقوت الحموى : معجم الادباء ج ٨ ص ٧٥ .
- (٣) ذلك ما ذهب اليه الاستاذ محمد علي ابو حمدة حينما قال : ان الفبين الذي لحق ابا تمام انما جاء نتيجة قصور مبدأ الآمدى النقدي واحتكامه الى قوانين عمود الشعر . (محمد علي ابو حمدة : النقد الادبي حول ابي تمام والبحتري ص ٩٢) . اما الدكتور مند ، فقد انكر تهمة التعصب وقال بأنها تهمة اتهم بها النقاد اللاحقون عند ما فسد الذوق وغلبت المنفعة والتكلف على الادب العربي (د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ١٠٢) .
- (٤) الآمدى : المرجع السابق ج ١ ص ٣١٢ .
- (٥) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٢٣ .

ووظيفتها سواء في الاستعمال الحقيقي أو في الاستعمال المجازي، فالآمدى يصف أبا تمام بأنه " قد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير مواضعها من أجل الطباق والتجنيس اللذين بهما فسد شعره وشعر كل من اقتدى به " (١).

وأمام هذا العيب تهون العيوب الأخرى في نظر الآمدى بل إنها لا تعد عيوباً أصلاً فهو يشير إلى بعض ما لحن فيه أبو تمام ثم يعقب عليه قائلاً: " ونحو هذا ما ليست بنا حاجة إلى ذكره لانا لم ننتبعه ولا عبناه به لمّا وصفناه به في باب اللحن وكثرته في أشعار المتأخرين " ويحدد موطئ العيب بأنه يكمن في " أخطائه في معانيه وإحالاته وبعد استعاراته " (٢). ومع أنه أفرد للسراقات باباً واسعاً تناول فيه ما يزيد على المائة بيت عدّها ماسرقة أبو تمام وأتبعها بدراسة لما ألفه ابن أبي طاهر في سرقات أبو تمام فقد أنهى حديثه عن السرقات قائلاً " لم أر المتحرّفين عن هذا الرجل - يعنى أبا تمام - يجعلون السرقات من كبير عيوبه لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل " ويؤكد بعد هذا أن ما يعاب عليه " كثرة أخطائه وإخلاله وإحالاته وأغاليطه في المعاني والألفاظ " (٣).

والآمدى يستسلم لمذهب النحاة البصريين في إهمال الشأن والنادر الذي يخرج اللفظ عما ظن أنه وضع له ويخرج التركيب عما سلم أنه إنما ينظم

(١) الآمدى : ج ١ ص ٢٢٩ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٢ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٨ .

على منواله ، وعد كل ما خالف القاعدة من باب الخطأ والسهو الذي لا يقاس عليه ولا يرخص في مثله فيقول مثلاً عن " القلب " " المتأخر لا يرخص له فسق القلب لأن القلب إنما جاء في كلام العرب على السهو والتأخر إنما يحتذى على أمثلتهم ويقتدى بهم وليس ينبغى له أن يتبعهم فيما سهو فيه " (١) وربما حمل بعض ما يشذ عن القاعدة محمل الضرورة ثم قال : " وإذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك لتأخر " (٢) ولذلك يرى أنه ليس كل ما ورد عن العرب مقبولا وجديرا بالإعجاب " فما ينبغى للتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثله " (٣) . وهذا الجيد المختار إنما هو ما اطرد مع القاعدة وكثر في كلامهم حتى جرى عليه العرف ولذلك لم يرخص لابي تمام فيما جاء به احتذاء لبعض ما ورد عن العرب وقال : " وقد يجوز أن يكون احتذاءه على مثال ، والردى لا يعتبر " (٤) وتتجلى نظريته القائمة على ثبات اللفظة في قوله : " وإنما ينبغى أن ينتهى فواللغة حيث انتهسوا ولا يتعدى إلى غيره فإن اللفظة لا يقاس عليها " (٥) .

وبهذا تصبح نظرة الآمدى إلى اللفظة أضيق من أن تستوعب ما يحسنه أبو تمام فيها من فاعلية ونشاط ولتوضيح هذه المسألة نقف عند أحد مواقف الآمدى الشهيرة من أبيات أبي تمام وهو قوله : (٦)

(١) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢١٧ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٥٣ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٤٤١ .

(٤) المصدر نفسه ج ١ ص ٥٠٩ .

(٥) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٢٧ .

(٦) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١١٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

عبد الملك الزيات مطلقها :

متى أنت عن ذهلية الحق ذاهلٌ وقلبك منها مدة الدهر آهلٌ

من الهيف لو أن الخلاخل صورت لها وشحا جالت عليها الخلاخل

يقول الامدى : " هذا الذى وصفه ابوتام ضد ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنهما تمضن فى الأعضاء والسواعد وتضيق فى الأسواق فإذا جعل خلاخلها وشحها تحول عليها فقد أخطأ الموصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جائلا على جسدها لأن الوشاح هو ما تتقلده المرأة متشحة به وإذا كانت هذه صورة الوشاح فقير جائز وصفه بالقصر والضيق بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ويكون ذلك لاثقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخط وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر . . . وهذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر وصارت فى هيئة الجمل ، ولو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا " لصح المعنى . . . ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف ودقة الخصر إلا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ " (١) . والامدى فى نقده هذا أسير لفكرة الوضع فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أداة الزينة المصروفة ، والوشاح ما تتقلده المرأة متشحة به ، ومن شأن الخلاخل أن تمضن بالساق والواجب فى الوشاح أن يوصف بالسعة والطول والقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، والبيت بكامله لا يعنى لديه

أكثر من وصف امرأة من النساء بالتحاقه والدقة ، وانطلاقا من هذا التصور
 فقد أخطأ أبوتام في نظر الآمدى لأنه مسح هذه المرأة "إلى غاية القماءة
 والصغر وضارت في هيئة الجمل " وجعلنا نحس بشئ من التناقض بين
 وصفه هذا وتشبيهه إياها بقنا الخط في البيت التالي ، وحينما حاول الآمدى
 أن يتلمس لأبى تمام مخرجا قال " لو قال : " لو أن لخالخل صيرت لها
 حقبا " لضح المعنى " ولو قال ذلك لكان أحسن ما يقال فيه أنه بالغ في
 الوصف وربما ضم ذلك إلى ما عد عليه من إحالات وخروج عن العادات لأن المعيار
 الذى تقاس به جودة المعنى هو قرينه من الحقيقة وفي ذلك يقول الآمدى
 بعد مناقشته للبيت السالف " وكل مادنا من المعانى من الحقائق كان
 ألوط بالنفس وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة " (١) وليست الحقائق
 في نظره سوى ما يجرى في عالم الواقع وما يدخل في عالم الحس والمشاهدة .

وهذا الوجه من وجوه النظر جاء من تصور أن الألفاظ إنما وضعت
 لأشياء محددة في عالم الحس ودورها يكمن في تصوير هذه الأشياء واستحضارها
 في الذهن .

وقد احتكم الآمدى إلى الواقع في دراسته لاستعارات أبى تمام فاستنكر
 أن جعل للدهر إخدا ويدا تقطع من الزند وكأنه يصرع وجعله يشترق
 بالكرام وعلق عليها قائل " هذه استعارات في غاية القباحة والهجانة
 والغثاثة والبعد عن الصواب " ووضح حدود الاستمارة قائلا " وإنما استعارات

(١) الآمدى : المصدر السابق ص ١٥٧ .

الصرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقارباً ويناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه " (١) والذي دفعه إلى إنكار هذه الاستعارات أنه لم يجد لها ما يقابلها في عالم الحس والواقع ولذا أشار بإحدى استعارات امرئ القيس فوصفها قائلاً " وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لما استعيرت له " (٢) والحقيقة هنا لا تتجاوز عالم الحس والمشاهدة وما يؤلف وقوعه أو يتصور حدوثه وتصبح العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة عقلية منطقية تقوم على التناسب أو السببية حتى أفضى بهم هذا إلى ما يشبه القول بوضع المجاز فأصبحت له صور معروفة وألفاظ مألوفة فتأد لا يتجاوز في النطق بها إلى ما كما يقول الأمدى " (٣) . وظللت الفائدة غرضاً مبهما يلتجئون إليه في تحليل قبول الكلام أو رفضه " لأن الكلام إنما هو مبنى على الفائدة في حقيقته ومجازه وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها " (٤) . وفائدة الاستعارة لا تخرج لديهم عن كونها مجرد تزيين للمعنى أو تقريب له أو مبالغة في وصف الشئ " ولذلك " لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد " (٥) وهذا

(١) الأمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٢٦٦ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٦٦ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٩٧ .

(٤) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٠١ .

(٥) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٥٥ .

الخطأ والفساد هو ما عبر عنه الآمدى فى مواضع أخرى بأنه " المحال " الذى دفعه الى أن يصرخ حينما قرأ قول أبى تمام : (١)

جأرى اليه البين وصل خريدة ماشت إليه المطل مشى الأكبد
قائلا : " يا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل العربية خبرونا كيف يجأرى
البين وصلها ؟ وكيف تماشى هى مطلبها ؟ ألا تسمعون ؟ ألا تضحكون ؟ (٢)

وظل الانفصال بين المعنى واللفظ قائما فى ذهن الآمدى فنزل
الجناس والطباق وما إليه منزلة الزينة التى يحلّى بها الكلام فلا يستساغ فيها
إلا ما يستساغ فى الزينة فلا تكون مجتلية متكلفة وأن تأتى متفرقة من غير تعصب
ولا كد فكر ولذا عاب على أبى تمام اكثاره منها " واغراقه فى طلب الطباق
والتجنيس والاستعارات واسرافه فى التماسى هذه الابواب وتوشيح شعريه
بها حتى صار كثير مما أتى به من المعانى لا يعرف ولا يعلم غرضه فيه إلا بعد
الكد والفكر وطول التأمل ومنها ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس ولو كان
أخذ عفو هذه الاشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعانى مجاذبة
ويقتصرها مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجماه غير متعصب ولا مكدر...
لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين " (٣) وطالبه
فى موضع آخر أن يقتصر على الألفاظ المتجانسة المستعمدة الثلاثة بالمعنى
لكى يأتى كلامه على قدر الفرض ويتخلص من الهجنة والعيب " (٤) ، وهذا

(١) الديوان بشرح التبريزى : ج ٢ ص ٤٤ وهو من قصيدة فى مدح المأمون

مطلبها :

كشِفَ الخطأ فأوقدى أو أخذى لم تكمدى فظننت أن لم يكمد

(٢) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٨٠ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ١٤٠ .

(٤) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٨٥ .

المعنى الذى يتحدث عنه الآمدى معنى نثرى لا يخرج عن نظيره فى مطلق الكلام يستخلصونه. من تركيب الشعر وينزلونه من منزلة الجوهر.

وانتماء الآمدى الى فئة الكتاب جعله يلجج بما كانوا يشيعونه من معايير فى نقد الشعر كالوضوح والسلاسة ومناسبة المقام وملاءمة الفرض وحسن الابتداء والتخلص ووضع الكلام فى مواضعه وقرب المأتى وانكشاف الفرض والبعد عن غريب اللفظ وبعيد الصورة وغامض المعنى ولذلك كان على رأس الفئة التى تناصر البحترى وتنكر على أبى تمام مذهب " جماعة الكتاب وأهل البلاغة " (١) وقد كان الآمدى أحد هؤلاء الكتاب واحداً من أهل البلاغة ونحوها بصريا ورسال نحو ودرسه (٢) وانتماءاته هذه أملت عليه معاييرها الخاصة سواء فى نظريته الى اللغة عموما والى لفة الشعر خاصة وقد اتخذ من الموازنة ميدانا رهبا يطبق فيه هذه المعايير فأفضت به الى أن أبا تمام كان شديد التكلف صاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعانى وشعره لا يشبهه الاوائل ولا على طريقتهم خلافا للبحترى الذى كان أعرابى الشعر مطبوعا وعلى مذهب الأوائل ومافارق عمود الشعر يتجنب التعميد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام. (٣)

-
- (١) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٤٠
 (٢) ياقوت الحموى : معجم الادباء ج ٨ ص ٧٧.
 (٣) الآمدى : المصدر السابق ج ١ ص ٤٠

الفصل الثالث

أبو تمام في دراسات المحدثين

- ١ - استعمار معايير الفكر النقدي والبلاغى القديم ..
- ٢ - معيارية الحتمية العلمية ..
- ٣ - الدراسات النقدية الحديثة ..

—•—

شغل كثير من الباحثين بقضية نسب أبو تمام وديانة أسرته وسنة مولده ووفاته فاستأثرت هذه القضايا الخلافية بشئ* غير قليل من جهدهم كما ذهب بعض الدارسين يستقصى تفاصيل حياته وأخباره متبهاً رحلاته بين مد وحيه في الشام ومصر والعراق وخراسان محاولاً تقديم الحلول لإشكالات تتعلق بترتيب هذه الرحلات وعلاقاته مع مد وحيه وأسباب سخطهم عليه ورضاهم عنه ، وتعلق بعضهم أطراف من نظرية تين فاستحال البحث في شعر أبو تمام إلى بحث في المجتمع العباسي وأحواله السياسية والاجتماعية والفكرية وبحث في قبيلة أبو تمام لتحديد موطنها وعلاقاتها بجاراتها من الفرس والروم والقبائل العربية ومنزلتها وعباداتها وأشهر المشاهير فيها حتى غدا البحث في شعر أبو تمام بحثاً في التاريخ والاجتماع وعلم الأنساب .

وشمة هذا كله أن شغل الدارسون بهذه المسائل الجانبية عن الوقوف على لغة أبي تمام الشعرية وإعطاء هذا الجزء^{من} لثرائنا قيمة حضارية تكشف عما يحتضنه من تجربة إنسانية لا يحدّها زمان ولا مكان ، وقد تطرق الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل لهذه القضية حينما قال (وقد لاحظت أن أكثر ما يؤلف عن أبي تمام في العصور المتأخرة يلتفت إلى دراسة حياته ويلتقط أخباره ويعزف عن ديوانه وكثير من شعره) (١) ، وانتقد الدكتور الريس داوي المؤلفين الذين يحدون عند تصديهم لدراسة شاعر وتأليف كتاب عنه إلى

(١) عبد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبو تمام ص ٧٣ .

أن يقدر ما بين يدي دراستهم نبذا عن حياة الشاعر وطرفا من أخباره على أن تكون توطئة لدراسته فنه وعلاقته بمصره وبيئته فيسرفون في هذه المقدمة إسرافا يلهيهم عن صلب الموضوع ويستترف جهدهم قبل الوصول إليه ، ثم ذكر أن هذا الصنيع ينطبق على الدراسات التي ألفت حول أبي تمام أكثر من انطباقه على أى دراسات حول سواه من الشعراء . (١)

- ١ -

وإذا صرفنا النظر عن هذه الجوانب وحاولنا أن نتلمس مواقف النقاد من شعر أبي تمام وجدنا أن أكثرها لا يكاد يخرج عن أحكام القدماء ، ذلك أنهم خضعوا لنفس المؤثرات والمقولات التي قصرت بالقدماء عن استيعاب اللغة الشعرية عنده فظلت بحوشهم محصورة في دائرة ضيقة تهيمن عليها نفس المعايير البلاغية والنقدية التي هيمنت على دراسات القدماء للشعر فالألفاظ - على سبيل المثال - لا يمكن أن تتصور إلا على أنها كسوة للمعاني والبديع لا يزيد عن كونه صنعة لفظية لتحسين الشعر وتزيينه فلا يحسن فيها إلا ما يستحسن في الزينة من الاقتصاد وعدم الاسراف والتكلف ، وظل الخيال أمرا تاليا للمعنى العقلي فلا يتعدى دور الصورة في الشعر توضيح المعنى

د . محمود الريداوى : الفن والصناعة في مذهب أبي تمام ج

العقلى وجعله ماثلاً للعيان .

كان الدكتور طه حسين يرى أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات اللفظية والمعنوية ، وكان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، يتتبع الاستعارة ويسرف في تتبعها ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية (١) .

أما الاستاذ عباس محمود العقاد فقد رفض أن يعتبر أبا تمام شاعراً إنسانياً ممتازاً لان المقياس للإنسانى الصحيح للشاعرية الممتازة لديه هو أن يكون للشاعر عالم ، وليس أبو تمام بصاحب عالم ولكنه صاحب إجادات يجيد فنى هذا المعنى أو ذاك دون أن يعرض لك العالم فى حالة من حالاته (٢) ، والذي حدا بالعقاد إلى مثل هذا الحكم هو تصويره أن البديع لا يزيد عن أن يكون حلقة للشعر ليست بذات قيمة فى حد ذاتها ، وقد كان يرى أن النقائص الثقات قد عابوا الاكثار من المحسنات البديعية الصناعية وعدوها بدعسة مستحدثة على اللغة العربية واستحبوا فيها أن تكون فى الكلام كالخيالان فى الوجنات او كالحلية فى الثياب وان تجى معفواً بلا كلفة مصنوعة أو تقصد قصداً ولكن لتوضيح المعنى وتجميله وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال والاقتدار (٣) ، وفى موضع آخر ذهب يؤيد ما كان يراه بعضهم من أن الذهن الذى يملك معناه يملك عبارته بغير حاجة كثيرة إلى المجاز وأن الاستعارة

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ١٣٣ .

(٢) عباس محمود العقاد : يسألك : ص ٥٧ - ٦٢ .

(٣) عباس محمود العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٨٧ .

إنما تكون للتوضيح والتمكين (١) ، وهذا لا يخرج حتى الاستعارة عن مفهوم الصنعة والتحسين وتظل أمراً ثانوياً لا يدل إلا على تقصير الفكر عن أن يطلق معناه .

ومع أن الدكتور محمد مندور كان يؤمن أن الاستعارة أمر أصيل ففى الشعر (٢) ، إلا أنه كان يخضعها للمقولات العقلية مطالباً بما طالب به النقاد الأوائل ألا يكون هناك تنافر بين الشئ المستعار والشئ المستعار له ولذا رفض أن يتقبل استعارة أبو تمام " ماء الملام " لأنه لا يمكن فى رأيه أن يعبر عن الشئ المربى بالماء المذب ولذلك وسم أباً تمام بالاسراف وصفاقية الذوق والصنعة الباطلة (٣) مع أن الدكتور مندور كان يدرك أن أصالة الشاعر تتجلى فى تلك العلاقات التى يقيمها بين الاشياء وأنه كلما ازدادت تلك العلاقات ودقتها وجدهتها وقوة ايحائها ازداد الشعر جودة (٤) ، أصلاً التجنيس فلم يكن عند الدكتور مندور سوى عبث لفظى يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداعى الشكلى ، أو لعب بالمعانى ومهارة فى استخدام مفردات اللغة المتحدة فى اللفظ المختلفة فى المعنى والطباق مجرّد مقابلات بين المعانى ورد اعجاز الكلام على ما تقدمها هو الآخر حلقة لفظية ولباقة فى طرق الاداء (٥) . ولذلك ذهب إلى أن نزعة أبو تمام فى التجديد

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ص ٢٧٣ .

(٢) د . محمد مندور : النقد المذهبى عند العرب ص ٥١ .

(٣) المرجع نفسه ص ٩٨ .

(٤) المرجع نفسه ص ٥٠ .

(٥) المرجع نفسه ص ٥١ .

فى الصياغة قد جرت ، الى التكلف والإحالة والإسراف والإغراب فى المعانى
المألوفة . (١) . وقد كان يرى أن فيصل التكلف هو " أن يفكر صاحبه
مرتين : مرة للفكرة ، ومرة لتحويلها حتى تسكن للبديع ، وفى هذه الحالة
يغلب أن تكون مادة الشعر نفسه متكلفة كاذبة بل وطبع الشاعر فاسدا
إن نحس بزيف الإحساس وعدم أصالة خاطر وقصر الصورة فيأتى الشعر
أجوف متنافر النغمات يقف عند الأذن وقد نفذه الإحساس ورده الذوق
كالبهرج المزدول ، ثم ذهب الدكتور مندور إلى أن هذه الصنعة المتكلفة
كثيرا ما نجد ها عند أبي تمام . (٢)

أما الاستاذ أنيس المقدسى فقد عد ظاهرة التلّقى البديعى من
أهم سمات أبى تمام وتتجلى فى الاستعارة والطباق والجناس ، ويكشف لنا
وصفه ظاهرة البديع بالتألق أنه لا يزال يتصورها على أنها لا تخرج عن باب
الزينة والحلية للمعنى ولذلك قال " إن اهتمام أبى تمام بها قد قاده إلى
الإسراف والخروج عن جادة المعقول " وبعد أن تحدث عن مآخذ النقاد
على شعر أبى تمام قال : " والذى يطالع ديوانه تحريا لهذه التهم يتضح
له أن أكثر ما ذكره حق وأن أبى تمام كثيرا ما يأتى بالاستعارة أو الكناية
دون أن يراعى التناسب بين الحقيقة والمجاز " (٣) وضرب لذلك عدة أمثلة

(١) د . محمد مندور : المرجع السابق ص ٨٠

(٢) المرجع نفسه ص ٤١ .

(٣) أنيس المقدسى : أمراء الشعر المباسى ص ٢٩٧ .

وصفها بالفساد وشدة التعسف والاسراف في الصناعة ، وحينما تحدث عن
إحسان أبي تمام و " تفننه الممنوى " قال : " إن من يراجع ديوانه بروية
ويصبر على تحليل معانيه يجد من بدائعه الشعرية ما لطف من وصف أو مجاز
أو حكمة أو ليس لباسا قشيبا من البلاغة " (١).

ولا يخرج تصور الاستاذ محمد البهبهتي للاستعارة والتشبيه
والمجاز عموما عن تصور من سبقه من لقدماء والمحدثين فهو عنده وسائل للأدب
المنق التي أدى غلو أبي تمام في طلبها إلى وقوعه في كثير من الاضطراب
حينما جعل صورته مكونة من أجزاء مختلفة لا تناسق بينها حتى تكاد تذهب
مثلا في شاعرتها (٢) وبتفتت العمل الشعري عند البهبهتي عندما يتحول
إلى خطوات متتالية ينفصل فيها الاحساس عن الفكر والمعنى عن اللفظ
فهو يتصور أن أبا تمام يرى الاشياء والأحداث بأرق الحواس وأعرقها
في الشاعرية فإذا فرغ عنده عمل الحاسة بدأ عمل العقل فيأخذ في تحليل
الشاعر والضرب في انحائها حتى إذا وجد المعاني التي يبتغيها
فمنظمتها ورتبها انقلب إلى إبرازها في ألفاظ يرصها في تؤده وينحقيها في
اطمئنان فيلائم بين اجراسها وألوانها ويقابل بين الفكرتين ويراعى اللفظ
وقسيمه (٣) .

(١) أنيس المقدسي : المرجع السابق ص ٢٠١

(٢) نجيب البهبهتي : أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ص ٢٣٠ ، ٢٣١

(٣) المرجع نفسه ص ٢١٥ .

أما الدكتور عمر فروخ فقد ذكر أن أبا تمام هو أول من أوجد طريقة الشاميين وكان أول حلّ الشعر العربي بالصناعة اللفظية المقصودة (١). وكان يتكلف التجنيس والمطابقة ونصوغ فيها المعاني البعيدة فتفلق على أنفهام العامة أو تكاد وتنفر أحيانا من الذوق (٢)، وعندما تحدث عن الوصف عند أبي تمام قال انه يثقل وصفه بقيود صناعية فيفقد صدقه وجاذبيته وربما يتخيل أحيانا فتأتي صورته دون حقيقة ليس فيها سوى ما أبدعه من الترقيش بالجناس والطباق ويعيد التشبيه وقريبا لاستعارة. (٣)

وحيثما تحدث الاستاذ عبدالعزيز سيد الأهل عن دلائل عبقرية أبي تمام ذكر ان من أهمها أنه (ألبس المعاني القديمة أو المبتكرة أثوابا من الألفاظ لم تكن لها من قبل) (٤) وعندما تطرق للحديث عن اختلاف النقاد القدماء حول عدد معاني أبي تمام قال : (إنما يرجع ذلك إلى أسلوب أبي تمام في أدائه المعنى فقد يكون المعنى موجودا من قبل وهو مهمل ولكنه يصير جديدا في ألفاظ أبي تمام) (٥) ، ولا تخرج صور الشعر في مفهومه عن أن تكون أيها ما وتخيل لا حقيقة له فعندما تطرق لبيت

(١) د . عمر فروخ : ابوتام شاعر الخليفة المعتصم ص ٤٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ٥٢ .

(٣) المرجع نفسه ص ٩١ .

(٤) عبدالعزيز سيد الأهل : عبقرية أبي تمام ص ١٠٦ .

(٥) المرجع نفسه ص ١٥٠ .

أبو تمام (١) :

مطرٌ يذوبُ الصحو فيه ويعدّه صحوً يكادُ من الفضارة يُطرُ
قال : (والمعروف أن السحب إذا أسرفت في التكاثف وجرت عليها عوامل
الأمطار أمطرت فوجب أن النضارة متى أسرفت في الصفاء أن تمطر
وهو باطل لأنه إيهام وتخيل والعلة في الاختلاف ظاهرة (٢) . وتحديث
عن ظاهرة الاستدلال في شعر أبي تمام فقال (وأبو تمام يراوح في علله بين
الأدلة الخطابية والتاريخية والمنطقية فيأتي بها تارة تؤيد كلامه إن يقرها
بالعقل وتارة يوهم بها ليؤيد الكلام ويثبت صدق القول) (٣) .

أما الدكتور شوقي ضيف فقد آمن أن ظاهرة البديع التي تجلست
في شعر أبي تمام وقبلة في شعر مسلم بن الوليد وشاربن برد ليست سوى
ضرب من ضروب الزينة والتنميق ولذلك جمع بينها وبين فنون الزخرفة
الأخرى التي شاعت في العصر العباسي سواء في الطبس أو المأكل أو المشرب
أو المسكن وبهذا لا تخرج عن كونها ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها
المجتمع العباسي عامة وشعراءه خاصة (٤) ، وحينما رفض الدكتور شوقي ضيف
مصطلح البديع لأنه ينطوي على فكرة الجدة والابداع ولا يعطى معنى الزخرف

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٩٢ وهو من قصيدة في مدح المعتصم

مطليحها :

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليته يتكسر

(٢) عهد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبو تمام ص ١٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٤٦ .

(٤) د . شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٤ .

والزينة وآثر كلمة " التصنيع " لأنها تدل بمعناها على التأنيق والتنميق (١) ، ومن هذا المنطلق تحدث عن الخصائص الزخرفية في شعر أبي تمام تلك الزخارف التي تتضح في روعة تصاويره وكثرة بديعه ، ويصف عمل أبي تمام بأنه يفحص البيت في لون كالجناس ثم يعود فيخمنه في لون آخر كالتصوير ثم يعود مرة أخرى فيخمنه في الطباق أو المشاكلة ولا يكتفى بذلك بل نراه يعود فيخمنه في لون قاتم بل لون زاه من الفلسفة والثقافة فإذا البيت يخال في ألوان وأصباغ ثرية متنوعة اختيال الطاووس في ألوانه وأصباغه ولذلك وصف أبا تمام بأنه شاعر الرسم والزخرف والتنميق فقصاده حلى ووشى وأناقة خالصة (٢) .

ومع أن الدكتور محمود الريدائي قد أكد في مقدمة كتابه " الفن والصنعة في مذهب أبي تمام " أنه قد بدأ من حيث وقف الآخرون من المؤلفين عن أبي تمام وأن كتابه يختلف عن ذلك السيل المفعم من الكتب التي ألفت حول أبي تمام (٣) ، إلا أنه لم يستطع أن يخرج - في الحقيقة - عن سلميات النقد والبلاغة فظل يدور في فلكها متحدثاً عن الطبع والصنعة فاصلاً بين الألفاظ والمعاني آخذاً البديع مأخذ الزخرف والزينة (٤) ، وعندما تحدث عن الاستعارة أكد أن أبا تمام قد أشرف فيها كان يقتصد فيه القدماء من

(١) د . شوقي ضيف : المرجع السابق ص ١٢٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٣) د . محمود الريدائي : الفن والصنعة في مذهب أبي تمام د . هـ .

(٤) المرجع نفسه ص ٢٣ .

الاستعارة وأضاف إلى إسرافه ترخصه في الإغراق في الاستعارة والتعميق
 فيها (١) ، أما الجنس فهو ضرب من التأنيق والزخرفة وينقسم إلى طبيعي
 ومصطنع ، والمصطنع هو الذي يأتي وليد التفكير في أثناء العمل الشعري
 والشاعر في هذه الحالة موزع الطاقة الشعرية بين احكام المعنى الذي يريد
 التعبير عنه من جهة وزخرفة الأداة التي يتخذها وسيلة للتعبير عن هذا
 المعنى من جهة أخرى وتوزع هذه الطاقات يكون في الغالب افتئاتا على
 حساب المعنى ، وقد كان الدكتور الريدأوى يرى أن تجنيس أبى تمام من
 هذا الضرب المصطنع . ومع أنه ذكر أن أبى تمام كان قادرا على الاستعارة
 بزمام الفكرة والتعبير عنها برفق إلى جانب المقدرة على اخراجها اخراجا
 مزخرفا (٢) ، إلا أنه عاد يقول إن جناس أبى تمام على نوعين نوع حسن
 وهو قليل قرظه النقاد وأثنوا على صانعه ، ونوع سيء وهو كثير جملة
 النقاد يثلبونه لما استقبح منه لدرجة أنهم كانوا يكفرون بالقليل الذى حسن
 منه (٣) . وتحدث عن الطباق عند أبى تمام فذكر أنه قد أسرف فيها سرافا
 لم يسرفه شاعر قبله ولم يكن موفقا فيه كله ، فكانت بعض المطابقات مقتسرة
 اقتسارا فوقعت قلقا في مكانها شائنة وجه الصورة الشعرية .

(١) د . محمود الريدأوى : المرجع السابق ص ٣٣ .

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ٥٠ .

(٤) المرجع نفسه ص ٥٥ .

وسلم الأستاذ الحسينى بأن البديع حلية ينبغى أن تستعمل بقدر بحيث لا تخفى من تحتها كل معالم الموضوع ، ولذلك كان دفاعه عن أبوتام أن أكد أن البديع فى شعره لم يكن يخطر بباله ، إلا حين يمدح أو يهين يصف مجال الأنس والجمال فهو يدعى يتطلبه جو الشعر الذى يجد الشاعر نفسه متأثراً به لانه جو الألوان والزينة والاضواء^(١) .

أما الدكتور جميل سلطان فقد كان يرى أن تكلف أبوتام للصنع كان سبباً فى فساد معانيه وسخفها^(٢) ولذلك راج الدكتور جميل يكرر ما سبق أن عده القدماء على أبوتام من سخييف النظم وكراهة الاستعارة وشدة المبالغة وتكلف الجناس وقبح الابتداء وما الى ذلك .

ونذهب الأستاذ خضر الطائى الى أن الفراط أبوتام فى الصنع هو الذى أدى بمالى مخالفة السنن المأثورة عن العرب فى بيانهم فقطد كان يتكلف أحياناً فى صوغ المعانى فيسوقه ذلك الى الإغراب^(٣) .

وكان الأستاذ محمد طاهر الجبالوى يرى أن أبوتام يذهب مذهب البدعيين فى توشيه الشعر وترصيعه والاكتيافيه من لغة المجاز والتورية^(٤) .

(١) محمد الحسينى : أبوتام وموازنة الآمدى ص ١٠٥

(٢) د . جميل سلطان : أبوتام ص ١١٣ .

(٣) خضر الطائى : أبوتام الطائى ص ٨٤ .

(٤) محمد طاهر الجبالوى : الكلام فى شعر البحترى وأبوتام ص ٢٢ .

وهكذا ظل البديع - بمعناه الواسع - وما يشتدل عليه من استمارة
وجناس وطباق وما إلى ذلك أموراً خارجة عن المعنى تنزل منه منزلة الحليّة
والزينة التي لا تستساغ إلا إذا جاءت بمقدار ، وظلت التهمة الموجهة من
المحدثين إلى أبي تمام هي تلك التهمة التي وجهها القدماء إليه وهي
الإسراف في الصنعة والإغراق في طلب البديع إلى درجة تخرجه إلى الإحالة
وتؤدى إلى تشويه صورته وتراكيبه .

...

- ٢ -

كما هيمنت معايير النقد والبلاغة على جانب كبير من النقد الدائر
حول شعر أبي تمام في دراسات المحدثين فقد هيمن على الجانب الآخر
معايير الحتمية العلمية كما تجلت في محاولات تين وبيف في تفسير الأدب
انطلاقاً من عقد المقارنات بينه وبين بيئة الشاعر من جهة وشخصيته من
جهة أخرى ، ومن شأن مثل هذه المقارنات أن تبسط العلاقة بين الأدب
والمجتمع والشخصية فلا تخرج بها عن أن تكون ضرباً من الفعل ورد الفعل
فلا يزيد الشعر عن أن يكون صورة من صور المجتمع أو صورة من صور النفس
لا تتجاوز كونها افرازا لمجموعة من العوامل المختلفة ، وفي ذلك ما فيه من
هضم لحرية الشاعر في الابداع واتسام الشعر بالتعالى على عواطف النفس

وأحوال المجتمع على نحو لا تصبح العلاقة بين المجتمع والنفوس والأدب علاقة بسيطة ساذجة يكاد يستحيل معها الشعر إلى وثائق اجتماعية واعترافات نفسية .

وقد رأينا من قبل كيف أن الدكتور شوقي ضيف كان يرى أن شعر أبو تمام وسواه من شعراء البديع ، أو التصنيع كما كان يفضل أن يسميهم ، ليس سوى ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها المجتمع في العصر العباسي فهو ضرب من ضروب الزينة والتنميق التي شاعت في هذا العصر وشملت مختلف مناحي الحياة سواء في اللبس أو المأكل أو السكن ، يقول الدكتور شوقي (أخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة وهي حال طبيعية توجد دائما في الصنائع حين يعم الترف فإذا هو تتحول إلى زخارف دقيقة (١) .

وقبل ذلك حاول الدكتور طه حسين أن يفسر استعارة أبو تمام البرد للحلم تفسيرا يجعل من حدائته مجرد استجابة للحضارة العباسية المترفة لا رستقراطية الواجهة فتحدث عن أن أليتام رجل مصري وهو إذا صدح فانما يمدح الوزراء والأمراء والكتاب والخلفاء المترفين وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب لأن الحلم

(١) د . شوقي ضيف : الفن مذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٤ .

في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحلم في البصرة في القرن الأول للهجرة
فليس غريبا أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي . (١)

وكتب الأستاذ البهبهتي عن أبي تمام قائلا إنه ثمرة العصر العباسي
بخيره وشهره (٢) وأن فنه يعتمد على الواقع والحقيقة اللذين يكسوهما كسوة
تجعلهما أشبه بالمتخيلة المبتكرة (٣) وعندما تحدث عن ألفاظه ذكر أنه يمتنى
بها ويحرص على اختيارها وتزيينها والتأنق فيها لأنها تصوير لحياة أنيقة
مرتفة (٤) . وعينما تطرق لكلمة البرد في وصف أبي تمام للحلم كرر ما سبق أن أشار
إليه الدكتور طه حسين فقال إنه يمكن التجوز في استعمال كلمة البرد في
غير معناها الأعلى بانتحال لين الحضارة مخففا لنقل اللفظ إلى غير
مدلوله الأول جريا مع الحياة بعد انتقالها من طور البداوة إلى طور
الحضارة (٥) .

وذهب الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل إلى أن أبا تمام قد أدى شعره
مارآه في حياته العامة وما شاهده من الحادثات فكان شعره تصويرا للمجتمع
وأخلاقه وأمواله وعلمه واتجاه تفكيره وانقلاباته . (٦)

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٤ .

(٢) نجيب محمد البهبهتي : ابوتام الطائي حياته وحياة شعره ص ٢٠٤ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .

(٤) المرجع نفسه ص ٢٣٤ .

(٥) المرجع نفسه ص ٢٢٠ .

(٦) عبد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبي تمام ص ١١٣ .

أما الدكتور الريد اوى فقد كان تلميذا مخلصا للدكتور شوقى ضيف
حينما أكد أن عصر ابي تمام الذى كان يخرق فى التأنيق والزخرفة لا بد له أن
يطبع الشعر بطابعه ولا بد للشاعر من أن يعكس بعض مظاهر هذا العصر
وما يتميز به حضارته من ألوان الترف والزخرف (١) ، وعندئذ فإن عمل الشاعر
يستحيل إلى استجابة لرغبة الناس الملحة فى البديع وحبهم لهذا اللون
المستطرف فيتممه ويكثر منه تلمحا وتطرفا (٢) ذلك أن العصر العباسى
بحكم تطوره الاجتماعى والاقتصادى وما رافقهما من تطور الحياة الفنية كان
يتقبل هذه المحسنات لأنها تمثل التطور الاجتماعى والفنى الذى وصل اليه
هذا المجتمع. (٣)

واستهى تفسير الأدب وفق الحالات النفسية التى تعرض للأدب
والملاح الشخصية التى يتسم بها بعض النقاد فذهب يعقد المقارنات
بين سمات أبى تمام الشخصية والنفسية وبعض الظواهر الفنية فى شعره . فكان
الاستاذ البهيتى يرى أن فن ابي تمام فى تفاصيله وأجزائه وفى مجموعته أثر
من آثار نفسه المضطربة القلقة وصورة من انفعالاتها (٤) ، وأن جمل المركبة
تتابع نفسه المركبة وتشبهها تنوعا وتركيبا (٥) وأن اختلاف مستوى الصورة عند
أبى تمام وتفاوته بين الجمال والقبح أثر من آثار اضطراب حاله وعقله لما كان

(١) د . محمود الريد اوى : الفن والصناعة فى مذهب أبى تمام ص ٤٣

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٩ .

(٤) نجيب محمد البهيتى : أبى تمام الطائى حياته وحياته شعره ص ٢٣ .

(٥) المرجع نفسه ص ٢٣٦ .

يشغله في حياته المضطربة المعلقة فوق فوهة بركان (١) .

أما الاستاذ عبدالعزيز سيد الأهل فقد اتخذ من انشغال أبو تمام
بمهوم العيش عن الدراسة المنظمة سببا لتفاوت شعره بين العلو والانحطاط
والحسن والرداءة والصواب والخطأ (٢) ثم حاول أن يتخذ من قانون تعويض
النقص عليه يفسر بها ما يظهر في الألفاظ أبو تمام من صعوبة وغرابة فذهب إلى
أنه لم يرد أن يضعف ويقهر أمام الألفاظ التي يحتبس لسانه في النطق بها
فتخير أصعبها عمدا ليدل على قوته ويستتر ضعفه ، ثم تلمس الاستاذ عبدالعزيز
سيد الأهل صلة أخرى بين هذه الألفاظ الصعبة والصوت الأجش عند
أبو تمام لان ثمة توافق بينهما (٣) .

وقد أيده فيما ذهب إليه الدكتور عبده بدوي (٤) الذي كان يرى
كذلك ، أن عمل أبو تمام في الحياكة قد جعل شعره مسرعا لكل ما يتصل
بالحياكة من حيث التطريز والتفويف والنمضة وذكر أنواع الاقمشة وألوانها وطريقة
إحكامها (٥) ، كما جعل من هذه المهنة سببا يفسر به استعارة أبو تمام
البرد للحلم (٦) ، أما الحاحه على ذكر الشتاء والبرد والمطر فهو راجع
إلى أنه كان يعاني حساسية من البرد ، كما أن احتمال إصابته بمرض الكلى

(١) نجيب البهيتي : المرجع السابق ص ٢٣٢ .

(٢) عبدالعزيز سيد الأهل : عبقرية أبو تمام ص ٣٧ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٧٧ .

(٤) د. عبده بدوي : ابوتام وقضية التجديد في الشعر ١١٥ .

(٥) المرجع نفسه ص ٥١ .

(٦) المرجع نفسه ص ١١٠ .

يقف خلف الحاحه على ذكر الكلى واصابتها بالطعن في الحروب. (١)

أما الدكتور شوقي ضيف فذهب إلى أن تعلق أبي تمام بالأضداد
في شعره يتصل بأخلاقه فهو تارة كريم جدا وتارة بخيل جدا ، وهو تارة
متدين مسرف في دينه وتارة ملحد مسرف في الحاد. (٢)

...

- (١) د. عبده بدوي : المرجع السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .
(٢) د. شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٢٥٢ .

هيمنت معايير النقد والبلاغة على أذهان جل الدارسين المحدثين فأفضت بهم إلى التسليم بما انتهى إليه القدماء من أحكام على شمس أبو تمام فلم تخرج مؤلفاتهم عن أن تكون مجرد تنظيم وتنسيق لكاتب القدماء تتكرر فيها نفس الآراء ونفس الأمثلة . وربما راودت الرؤية النقدية الجديدة أذهان بعضهم فيكتفى بمحاورة القدماء على المستوى النظري للأحكام فحسب دون تقديم البديل النقدي الذي من شأنه أن يكشف أبعاد الرؤية الشعرية كما تتجلى في لغة الأبيات التي عييت على أبي تمام وعدت من سقطاته ومغامزه .

ومع أن الاستاذ الحسيني حاول أن يرد على الآمدي مقتبعا ما أخذته على أبي تمام إلا أن الطابع التأثري الذي غلب عليه جعل ردوده تتسم بشس غير قليل من اعتساف الملحظ وسرعة الحكم كما تقول الدكتور عائشة عبدالرحمن في تقديمها للكتاب (١) ، كما أن افتقاره إلى الثقافة النقدية الحديثة جعل كتابته لا تخرج عن الإطار العام المهيمن على الفكر النقدي والبلاغي القديم .

غير أن من الانصاف أن نستثنى من دراسات المحدثين عن أبي تمام بضع دراسات تحرت تطبيق المنهج النقدي الحديث في الكشف عن أبعاد

(١) محمد محمد الحسيني : أبوتام وموازنة الآمدي ، د .

الرؤية الشعرية عند أبي تمام فاعتدت بلغته الشعرية بعد أن تحررت من معيارية النقد القديم وتجاوزت جسمية النظريات النقدية المتأخرة ففى كلمات موجزة تحدث ادونيس عن أن أبا تمام قد انطلق من أولية اللفظة الشعرية لأنه يريد أن يبدأ الشعر من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة ففى التاريخ الشعرى الذى سبقه ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون حتى أنه يشبه إبداع الشعرأى خلق العالم باللفة بخلقه جنسيا (١) ، فلقاء الشاعر والكلمة كلقاء زوجين عاشقين ، ويعنى أبوتمام بالعذرية أن شعره ابتكار لا على مثال ولذلك يمتنع مثله على غيره ، ثم تحدث ادونيس عن الكلمة فى شعر أبا تمام فقال بأنها تشكل بنية عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر وأشياء العالم وأنها تحتضن من الشئ فعاليتها فترينا الأشياء فى اندفاعها وتفجرها وبقايتها وهذا تقيم علاقة جديدة بين بين الانسان وبينها فتزول الثثرة القديمة وتدخل إلى الكلام شرارة لغوية جديدة هى شرارة الشعر الذى يعيد كل شئ إلى بدايته الأصلية. (٢)

كما حلل الدكتور أحمد أسعد على مجموعة من أبيات أبا تمام وفق منهج حدده بأنه يركز على التفهم اللفوى والموسيقى والتصويرى والرمزى للشعر

(١) إشارة الى قول ابي تمام : (الديوان ٢ / ٣٥٠) :
والشعرُ فرجٌ ليست خصيمته طولُ الليالى إلا لفترعه

(٢) ادونيس : الثابت والمتحول : ج ٢ ص ١١٥ ، ١١٦ .

وذلك في سبيل الكشف عن رؤية أبي تمام الشعرية لجوهر الإنسان الحسى (١) وقد انتهت به دراسته لمجموعة منتقاة من عدة قصائده من شعره إلى القول بأن الإنسان في شعر أبي تمام لا يكتف عن الترقى فهو يسأل ويعشق العلم ويبارى الدهر ويغترب ليتجدد ويتعاطف مع الغير حتى يلقح أفكار الرجال بالطموح الشامل ولكنه في كل ذلك ثائر من أجل الروح باحث عما يؤنسها ولذلك تتجلى ثورة أبي تمام ثورة روحية تسمى لتغيير الواقع الذى تستوحش فيه الروح . (٢)

ودرس الاستاذ أمين البرت الريحاني الصورة الشعرية عند أبي تمام فتتبعها من حيث الشكل : من البنية البسيطة التى تقتصر على بيت واحد إلى البنية المركبة التى تتجاوز البيت الواحد إلى بيتين أو بضعة أبيات إلى البنية المتكاملة فى لوحة شعرية مفصلة الأجزاء ضمن قصيدة متكاملة أو ضمن جزء واف منها ، أما من حيث الجوهر : فقد تتبعها من استيعاب الأشياء الخارجية أو الرؤية فى المكان المنظور إلى تسجيل اللحظات الداخلية البراقة وغير المنظورة إلى استيعاب عالم الغيب أو الرؤية فى الزمان غير المنظور إلى الولوج فى عالم الخارج وصحة الضياع ، وقد قام الاستاذ الريحاني فى تتبعه للصورة شكلا وجوهرا بتحليل بضع أبيات لأبي تمام استخلص منها أن بقاء أبي تمام ليس بمصادفة أو مراهية أو سائر المصنفات

(١) د . أحمد أسعد على : الإنسان والتاريخ فى شعر أبي تمام ص ٤٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٤ .

التقليدية لأغراض الشعر بل بطاقته على تفجير الصورة الشعرية عند القارئ على مدى الأزمنة (١) . إلا أنه ما يؤخذ على الأستاذ الريحاني أنه قصر مفهوم الصورة على الاستعارة والمجاز وذهب إلى أن ما خلا منهما خلاص من الصورة ولم يعد شعرا حيا بل يصبح ضد الشعر وضد الابداع (٢) ، بينما يمتد مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث لتتطابق الموقف الشعري من الحياة فقد تكون منظرا أو فكرة أو أي حدث ذهني يمثل شيئا وقد تكون شكلا من أشكال البيان أو وحدة ثنائية تتضمن صورة (٣) .

وقد حلل الدكتور كمال أبوديب قصيدة أبي تمام (رقت حواشي الدهر) في مدح المعتصم تحليلا بنيويا كاشفا عن صورة التحول التي تتمحور حولها القصيدة والتي تتناص من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها : الزمان الماضي والزمان الحاضر ، الانقطاع والاستمرار ، الأرض والسما ، الربيع والإنسان وقد كشفت دراسته للعلاقات بين هذه الثنائيات كونه الفاعلية الشعرية ودناميكيته عند أبي تمام وكيف أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من علاقات التشابه والتضاد وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية بنية شعرية بل تؤكد التضاد أيضا ثم إنها لا تنفي خيوط التشابه في عزلة عن خيوط

(١) أمين البيرت الريحاني : مدار الكلمة ص ٣٠ - ٤٨ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣١ .

(٣) د . نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث ص ٦٩ .

التضاد بل تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبهة العلاقات التي يؤسسها تضاد التشابه بالتضاد وتفاعله معه . ثم ذكر الدكتور أبوديب أن هذه الجدلية العميقة في تصور أبي تمام للوجود هي التي جعلت رؤياه الشعرية بدعيا وحداثة جديدة أثارت عليه نزعة المحافظة التي تتمسك بوحدة انية البعد وتميز الأبعاد ومحدودية الأشياء (١) .

وقد ذهب الدكتور عبد الكريم الياقوت إلى القول بأن تفكير أبي تمام قائم على مراعاة التضاد في أغلب الأمور ولذا يصح أن ينعت في العصر الحاضر بكونه جدليا دياكتيكيا إذ يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة (٢) . وقال في موضع آخر إن أبا تمام هو أبو الجدل الحديث المستند إلى التغيير وإلى الحركة ولكنه إنما انتهج الجدل في شعره فقد كان ذا مذهب شعري مبتكروا من هذا المذهب الشعري الفلسفة كما أن هيجل بعده بأحقاب كان ذا مذهب فلسفي جديد وابن كانست لعائمه تستند إلى بعض الاعتبارات الفنية (٣) .

غير أنه من الملاحظ أن انصراف النقاد المحدثين إلى المواضيع المحددة التي توجهت إليها دراساتهم لم يكن يسمح لهم بالتعرض

(١) د . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي : ص ٢٢٩-٢٥٩

(٢) د . عبد الكريم الياقوت : جدلية أبي تمام ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٥٤ .

لبحث الظواهر التي عابها النقاد القدماء على أبي تمام بحثا نقديا مستفيضا
فكانت ردودهم لا تتجاوز الملاحظات العامة دون أن تحظى مواطن الإشكال
في شعره بتحليل نقدي حديث يكشف أبعاد الرؤية الشعرية التي تجلت
فيها فأخرجتها مما هو مألوف ومعتاد . ومن هنا كانت الحاجة طحمة
للتناول الحديث لهذه الظواهر تناولا يكشف ما تشتمل عليه من أصالة ففى
الرؤية التي تحرك أبيات الشعر عند أبي تمام شكلا ومضمونا وتسميها بسمنة
التفرد والتميز .

...

الباب الثاني

رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام

- | | |
|--------------|---------------------------------------|
| الفصل الأول | التحليل البنائي للبيت المشطبة من شعره |
| الفصل الثاني | ١. الاستعارة |
| | ٢. الجناس والطباق |
| الفصل الثالث | ١. الخصائص الأسلوبية |
| | ٢. موسيقى شعر أبي تمام |

الفصل الأول

التحليل البنائي للأبيات المشككة من شعر أبي تمام

ذهب عبد القاهر في أحد مواقفه النقدية من شعر أبي تمام إلى أن
أبلغ شيء في بسط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتعصب
عليه أنه لم يبال في كثير من مخاطبات المدوح بتحسين ظاهرها اللفظ واقتصر
على صميم التشبيه وأطلق اسم الجنس الخسيس كإطلاق النبیه . ثم مثل على
ذلك بقول أبي تمام :

فاذا ما أردتُ كنتَ رشاءً وإذا ما أردتُ كنتَ قليلاً

وقوله :

ما زال يهذى بالمكارم والمُلَى حتى ظننا أنه مَحْمُومٌ

وعقب على البيتين قائلاً بأن أبا تمام صدق وجه المدوح كما ترى بأنه رشاءٌ
وقليب ولم يحتشم أن جعله يهذى وجعل عليه الحمى وظن أنه إذا حصل
له البالغة في إثبات المكارم له وجعلها مستبعدة بأفكاره وخواطره حتى
لا يصدر عنه غيرها فلا ضير أن يتلقاه بمثل هذا الخطاب الجافى والمدح
المتنافى (١) . وقضية الخطاب الجافى والمدح المتنافى في شعر أبي تمام
قضية لهج بها أكثر النقاد الذين تعرضوا لشعره ، فقد عاب عليه ذلك
ابن المعتز في أكثر من موضع من رسالته في محاسن شعر أبي تمام ومساوئيه ،

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ج ٢ ص ١٠٨ .

وكذلك الآمدى فى الموازنة ، والقاضى الجرجانى فى الوساطة ، والمرزبانسى فى الموشح ، وابن سنان فى سر الفصاحة ، وأبو هلال فى الصناعتين ، وابن الأثير فى المثل السائر ، وسواهم من النقاد . ولم تكن هذه الظاهرة محل الانتقاد فحسب وإنما كانت مثارا للدهشة والاستغراب ، حتى قال ابن الأثير تحقيقاً على قول أبى تمام :

ما زال يهذى بالمكارم والعلى حتى ظننا أنه محموم

" ما أعلم ما كانت حاله عند نظم هذا البيت " (١) . وحينما حاول الصولسى الدفاع عن أبى تمام قارن بين بيته السالف وميت أبى نواس :

جَدَّتْ بِالْأَمْوَالِ حَتَّى قِيلَ مَا هَذَا صَحِيح

قائلاً " المحموم أحسن حالا من المجنون لأن هذا يبرأ فيعود صحيحاً كما كان والمجنون قلما يتخلص " (٢) . وهذا الدفاع يدل على اضطراب غير يسير وقع فيه أبو تمام أنصاره ومن يحاولون الدفاع عنه باصراره فى كثير من شعره على مثل هذا الخطاب الجافى والمدح المتنافى كما قال عبد القاهر .

(١) ابن الأثير : المثل السائر ج ٣ ص ١٨٥ .

(٢) الصولسى : اخبار أبى تمام ص ٣٢ .

والذى لا شك فيه أن أبا تمام لم يكن يجهل أصول الذوق الحضرى وما تقتضيه طبيعة الاتصال بأمر^٤ العصر وخلفائه من تلطف فى الحديث واحتراز عند اختيار الألفاظ والعبارات وقد كان حريصا فى نصيحته للبحثرى على أن يؤكد له ضرورة الحذر من المعانى المجهولة والابتعاد عن الألفاظ الزرية عند المدح (١) . وهذا يعنى أن الظاهرة التى تجلت فى شعره ونماها عليه أكثر النقاد لم تكن لتخفى عليه ، بحيث لا يمكن أن يفسر موقفه إلا بتجلى اللغة الشعرية لديه وتسلطها على ذهنه حتى يضحى فى سبيلها بما يقتضيه الذوق العام من مجاملة وملاطفة للمخاطب ، فما أخذه النقاد مأخذ الخطأ ليس إلا نموا داخليا ذاتيا للغة لا يمكن أن نفهمه ونذكر أبعاد مفضولا عن عمل الشاعر ككل متكامل .

والوقوف على هذا الإشكال وقوف على أعظم مشكلات شعر أبى تمام ذلك أن جل ما أخذ عليه كان من شعره فى المديح ، وقد كان مضمارا تتحرك فيه شاعرية أكثر شعراء العربية لترسم أبعاد المثل الأعلى للانسان وتتغنى بالقيم والمثل العليا للأمة قبل أن يكون عملها مجرد وصف لرجل من الرجال تتطلق رضاه وجوده ، والذين عابوا على الشعر العربى المديح ووصموا شعراءه بالنفاق ، واعتبروه (بلوى عمت معظم الشعراء فأصبحوا يستجدون بشعرهم الخلفاء والملوك) (٢) لم يكونوا يدركون

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١١٤ .

(٢) د . أحمد بدوى : أسس النقد الادبى عند العرب ص ١٧٨ .

ما يمثل في الشعر من تفاعل جدلى بين الشاعِر وموضوعاته الاجتماعية حتى تصبح في شعره إحدى وسائله المتشابهة للكشف عن رؤياه الشعرية للحياة والمجتمع . تلك الرؤية التي توظف في المجتمع احساسه بالحق والخير والجمال حينما تمثل أمامه نماذج الرفيعة التي تتجلى فيها قيمة العليا وتطلعاته لحياة أفضل ، فلم يكن الشاعِر ليقف عند سمات معينة لا يتجاوزها فان فعل وسم بالتكلف والمبالغة وإنما كان يسعى لخلق قيم شعرية تتحدد من خلالها نموذجية الإنسان كما يراه له أن يكون . وهو قيم يفتقها الشاعر من داخل اللغة ويستوحيها من نبض الكلمات الكامنة فيها حتى يبلغ بها آفاقا عليا تتجاوز حدود المألوف والمعروف يصبح الإنسان فيها إنسانا مثاليا لا يحده عصر من العصور ولا مكان من الأمكنة ، إنسانا أعلى تتلاقى فيه أحلام الأمة أجمع فهو كما قال أبو تمام : (١)

هَذَبَ فِي جَنَسٍ وَنَالَ الْمَدَى بِنَفْسِهِ فَهُوَ وَحْدَهُ جَنَسٌ
يَشْتَاقُهُ مِنْ كَمَالِهِ عَدُوُّهُ وَيَكْثُرُ الْوَجْدَ نَحْوَهُ الْأَمْسُ

غير أن النقد القديم على ما نراه عند الأمدى وغيره لم يكن ليدرك من المدح سوى أنه أبيات يقدمها الشاعِر بين يدي حاجته يستنزل بها الكريم ويستعطف بها اللئيم (٢) ولذلك قصر عن ادراك اللغة الشعرية فيه تقصيرا تجلّى في تلك المعايير التي حددت أساليب معينة للمدح ترتكز على

(١) ديوان أبو تمام بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٢٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ج ٢ ص ٣٢١ .

شئ غير قليل من تطلق الذوق الحضارى فاشترطوا فيه أن يسلك الشاعر سبيل الايضاح والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية ويتجنب التقصير والتجاوز والتطويل لأن للملك سامة وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يحاب (١) ومن ثم اتخذوا من ردود فعل الممدوحين وضدى رضاهم أو سخطهم عن المادحين احكاما لتقويم الشعر ومعرفة جوده من رديئه .

ولذلك كانت المشكلة فى شعر أبوتام هى مشكلة الصراع بين هذا الشعر النابع من نبض اللغة وتلك المعايير المستمدة من الأوضاع الاجتماعية فأبوتام كان فى شغل شاغل مع اللغة من شأنه أن يصرفه عن العناية بمخاطبات الممدوحين على ما اقتضته هذه الأوضاع لأن الشعر عنده تجربة مع اللغة تتفجر فيه أعماق طاقاتها وتترامى فيها الكلمات إلى آفاق قصوى تبلغ بالكرم حد الجنون والموت مرحلة الولادة .

وقد كان الكرم والشجاعة أعظم القيم الشعرية التى تحدد أبعاد هذا المثل الأعلى للإنسان العربى ففى الكرم يستخرج أنبل ما فى نفسه من معانى الايثار والمحبة للآخرين ، وفى الشجاعة يتخلص من أسوأ ما فى نفسه من رواسب الهلع والخوف من الآخرين . فى الأول انفتاح للنفس على العالم وفى الثانى احتفاظ لها بمكانتها وحدها وسط العالم .

يقول أبوتام : (١)

- إِيَّكَ سَرَى بِالْمَدْحِ قَوْمٌ كَأَنَّهُمْ
مَعِيدِينَ وَرَدَ الْحَوْضَ قَدْ هَدَى الْبَلَى
نَشِيمٌ بِرُوقًا مِنْ نَدَاكَ كَأَنَّهُمَا
فَمَا زِلْنَ يَسْتَشِيرِينَ حَتَّى كَأَنَّمَا
فَلَمْ تَنْصَرِمِ إِلَّا وَفِي كُلِّ وَهْدَةٍ
أَخَا الْحَرْبِ كَمْ الْقَحْتَهَا وَهِيَ حَائِلٌ
- عَلَى الْمَيْسِ حَيَاتِ اللَّصَابِ النَّضَائِضُ (٢)
نَصَائِبُهُ ، وَانْمَحَ مِنْهُ الْمَرَكَضُ (٣)
وَقَدْ لَاحَ أُولَاهَا عُرُوقُ نَوَابِضُ (٤)
عَلَى أَفْقِ الدُّنْيَا سَيُوفُ رَوَامِضُ (٥)
وَنَشَزْلَهَا وَإِذٍ مِنَ الْعَرْفِ فَائِضُ (٦)
وَأُخْرِتَهَا عَنْ وَقْتِهَا وَهِيَ مَا غِضُ (٧)

- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٩٧ ، من قصيدته في مدح يمينارين
عبد الله والتي مطلعها :
- مَهَادَةَ النِّقَالِ وَالشَّوَى وَالْمَآبِضُ وَلَنْ مَحْضِ الْأَعْرَاضِ لِي مِنْكَ مَا حَضُ
- (٢) الميس : شجر من أجود الشجر وأصلبه تصنع منه الرحال . اللصاب : جمع
لصب وهو موضع ضيق في الجبل . نضائض : جمع نضاض وهو الكثير الحركة
من الحيات .
- (٣) النصائب : حجارة تنصب حول الحوض . المراكض : جمع مركض وهو
مجارى الماء . انمح : بلى وهو للشوب المح أى البالى .
- (٤) شام البرق : إذا نظر إليه وحقق موضع مطره .
- (٥) استشرى البرق : اشتد لمعانه . رفض السيف إذا حده بين حجرين
فروامض بمعنى مفعولات : أى أنها سيوف محددة مصقولة .
- (٦) الوهد : المنخفض من الأرض . النشز : المرتفع .
- (٧) حالت الناقه : إذا لم تحمل . المخاض : ألم الولادة .

إِذَا عَرِضَ رَعْدٌ يَدِي تَدْنَسُ فِي الْوَفَى	فَسَيْفُكَ فِي الْهَيْجَا لِعَرَضِكَ رَا حَضُ (١)
إِذَا كَانَتْ الْأَنْفَاسُ جَمْرًا لَدَى الْوَفَى	وَضَاقَتْ ثِيَابُ الْقَوْمِ وَهِيَ فَضَافِضُ (٢)
بَحِيثُ الْقُلُوبِ السَّاكِنَاتُ خَوَافِقُ	وَمَاءُ الْوَجْهِ الْارِيحِيَّاتُ غَائِضُ (٣)
فَأَنْتَ الَّذِي تَسْتَيْقِظُ الْحَرْبُ بِاسْمِهِ	إِذَا جَاضَ عَنْ حَدِّ الْأَسْنَةِ جَائِضُ (٤)
إِذَا قَبَضَ النَّقْعُ الْعَيُونَ سَمَالَهُ	هَمَامٌ عَلَى جَمْرِ الْحَفِيزَةِ قَابِضُ (٥)

تتحرك الأبيات السالفة في أفق المدح . ذلك ما صرح به أبو تمام فـسـ
البيت الأول منها إلا أن ارتباط المدح بالسرى من جهة ، وارتباط
الماد حين بالحيات من جهة أخرى من شأنه أن يسمو بالمديح إلى أفق
لا يحد وفيه مجرد إشادة بفضائل المدوح وذكر مآثره ، أفق يستمر
أبعاده من هذا التركيب اللغوي الذي يقترن فيه المديح بالسرى والماد حين
بالحيات .

-
- (١) رعد يد : جبان . راحض : غاسل .
(٢) فضافض : جمع فضاض وهو الواسع .
(٣) الاريحي : الواسع الخلق الذي يرتاح للندي .
(٤) جاض : حاد .
(٥) الحفيظة : الفضل لحرمة تنتهك من الحرمات . النقع : غبار
الحرب .

فالسرى فى الشطر الأول بما يشتمل عليه من حركة اختراق للظلام
واقترحام للمجهول من شأنه أن يحيل المديح إلى ضرب من التجاوز والرحلة
فى أعماق الأشياء والانسراب تحت القشرة التى تغلف ظواهرها ، ومن هذه
الحركة تتولد حركة الحيات فى الشطر الأخير فتجانس حركتها ، وهى تنسرب
من مضائق الجبال ، حركة القوم يسمعون فى ظلام الليل ، فكلاهما يدفع
ضيق المكان بالحركة تتجلى فى سرى القوم وتتفجر فى وصف الحيات بالنفا نفض
وتعنى كثيرة الحركة . وفى تكرار النون والضاد نوع من التجاذب مع الحركة
المتردة المتكررة للهية . وكذلك تجسدت هذه الحركة فى التركيب المورفولوجى
للكمة بسقوط الياء من " نضانيخ " الذى يفرضه القياس فأكسبها هذا
الحذف خفة تتجانس مع دلالتها ، وتجلت فى لفظ الميسر وهو الشجر الذى
تصنع منه الرحال وقد ورد فى الأبيات بدلا من الرحال نفسها لما يوحى به
لفظ الميسر من دلالة على التمايل ، وكأنما كان من شأن السرى والحيات
ومضائق الجبال أن توقظ العادة الأولية التى تصنع منها الرحال وهى
الشجر لتتناسب مع هذا الجو العام الذى تتحرك فيه ألفاظ البيت .

غير أن ورود الحيات فى هذا السياق ، حين تأتى وصفا للماد حيين
من شأنه أن يثير شيئا من المفارقة فى اللغة الشعرية لهذا البيت فقد جرت
عادة الشعراء من قبل أبى تمام على أن يوصف الشاعر الهاجى بأنه هية
أو أفعى لما فى الهجاء من معانى الفتك والقتل المعنوى لشخص المهجو ، وربما
ورد هذا الوصف فى مقام الفخر لما ينطوى عليه الفخر من استعمال الأنسا

وتسلطها على الآخرين ، كقول اللعين المنقرى فى هجاء رؤية —
العجاج (١) :

إني أنا ابنُ جلاٍ إن كنتَ تعرفني يارؤبَ والحيةُ الصماءُ فى الجبلِ (٢)

وقول بشار (٣) :
تزلُّ القوافى عن لساني كأنها حماتُ الأفاعي ، ريقهن قضاء (٤)

فأبو تمام حين يشير هذه المفارقة فى أبياته إنما يضح المدح بعدا جد يدا
ويفجر فى لفظ الحية طاقات كامنة فيه . فالحية فى سياق البيت لا ترمز
إلى الموت فحسب وإنما تلعب دورا مزودجا يتماثل فيه الموت والحياة
ويفضى كل منهما إلى الآخر ففى الحية حياة ليست بالهادئة ولا المألوفة
وإنما هى حياة شرسة فاتكة متسلطة تتأسس على موت الآخرين وتنبئ على
هلاكهم وحينما سماها العرب حية كأنما كان يجعل الحياة وقفا عليهم
لتمييزها بها عن سواها من الأحياء (٥) ، وقد كان العرب يقولون فلان حية
الوادي وحية الأرض إذا كان شديد الشكيمة حامى الحقيقة ، ومنه قول

-
- (١) الجاحظ : الحيوان ج ٤ ص ٢٦٧ .
(٢) ابن جلاٍ الرجل الذى لا يخفى مكانه .
(٣) الجاحظ : الحيوان ج ٤ ص ٢٦١ .
(٤) الحمات : جمع خمة بضم ففتح وهى ما تلدغ به الأفعى . ريقهن قضاء :
أى فيه القضاء على من سرى فى جسده .
(٥) يقول الأزهري فى تهذيب اللغة ج ٥ ص ٢٨٧ " يقال للرجل إذا طال عمره
وللمرأة المصمرة ما هو إلا حية وما هو إلا حية وذلك لأن عمر الحية يطول وكأنه
سمى حية لطول حياته وأنه قلما يوجد ميتا إلا أن قتل " .

نذى الاصبع :

عذير الحق من عدوا ن كانوا هيئة الأرض

أراد أنهم نذى إرب وشدة لا يضيعون تأرا . (١)

وعلى ذلك فالمدح في بيت أبي تمام يكتسب أفقا جديدا بحيث لا يفسد و مجرد تتبع لسمات المدح وإشادة بها بل ينطوى على شيء غير قليل من التسلط والفتك حينما يصبح تأسيسا جديدا لسمات مثالية لا تقوم إلا فسي الشعر لأنها تتركز على تجاوز السمات الواقعية والاستعلاء عليها .

والمدح في الأبيات التي تلت هذا البيت يتحرك في مجالين دلاليين لكل منهما سماته وخصائصه وهما الكرم والشجاعة ، إلا أنهما يظهران متوازيين مترابطين يفضي كل منهما إلى الآخر عندما ينبعان من هذه الرؤية التي تجعل من المدح خلقا جديدا يتجاوز عالم الواقع بل يبنى على أنقاضه ، ومن هنا كانت جدلية الحياة والموت هي السمة التي تطبع صور هذه الأبيات بطابع خاص يجعلها تتوتر بين الأطراف الثنائية التي يقيمها أبو تمام فسي أبياته .

فحركة السرى التي تستمد أبعادها من صلتها بالحيات واللصا

والميس لا تلبث أن تنكسر وتنحسر حينما تصبح مجرد إعادة لورود حوض
افتقد كل معالم الحياة والحركة . ويتجسد هذا الانحسار في تهديم
نصاب الحوض وبلو مراكض الماء منه وما ينطوى عليه ذلك من سقوط للارتفاع
وموت للحركة ، ومراكض الماء في الحوض تحمل آثارها ذكرى حركة وغضب
تعاورته أيدي الجفاف والبلو حتى ذهبت كل معالم الحياة وسكنت جميع
مؤشرات الحركة ، ففيه تجسيد عنيف للسكون والصمت والموت الذي يلف
الاشياء برداء قد تهللت أطرافه ولبت نواحيه تلوح اشلاؤه في لفظة
" المح " وما تدل عليه من الثياب البالية . (١)

غير أن حركة إعادة الورود تبت في البيت ضربا من المعاناة والاصرار على
تلمس معالم الحياة في مختلف الاشياء ، تلك الحياة التي لا تلبث أن تطل
من السماء بعدما انمحت معالمها في الأرض وتهدمت .

ومع بدء ظهور معالم الحياة ومشائرها يكتسب القوم التعريف حينما يفتق
عنهم ضمير الأنا " نحن " المستتر في الفعل " نشيم " بعد أن كانوا في سياق
الفكرة في البيت الأول يلفهم ليل داس ولا يربطهم بالآخر إلا الحرف " إلى "
الذي يجسد البعد المكاني الذي يفصلهم عن الآخر إلى جانب دلالة على
محاولة الاتصال به ، أما في البيت الثالث فان الظلمة لا تلبث أن تقشعها
البروق لينكشف على ضوءها القوم وقد اكتسبوا التعريف ويتجلى الآخر وقته

(١) يقول الأزهرى في نهذيب اللفظة ج ٤ ص ٢١ " المح : الثوب البالي
والفعل أمح الثوب يمح وكذلك الدار اذا عفت والحب .

وقد اتصل بالندى وما يدل عليه ذلك من تواصل مع الآخرين وتعاطف معهم
ويكتسب الفعل صيغة الحضور بدلا من المضي الذى سيطر على الأفعال
السابقة .

والبرق رمز من رموز الحياة لما يحمله من بشائر المطر لذلك لا يلبث
أن يؤول فى بيت أبى تمام إلى عروق تنبض بالحياة ثم تنجلي فى صورة
سيوف رومى تحاصر آفاق الدنيا لتبث فى الحياة سمة العنف والقوة
والتسلط وتقاوم الهدوء واللين الذى تسبغه العروق النابضة على الحياة .

والبرق تلتقى بالسيوف فى أن كلا منها رمز من رموز الحياة (١) ولكنها
ليست بالحياة الهادئة ولا المألوفة وإنما الحياة التى يتفجر عنها الوجود
فتولد وسط الدمار وتنمو خلال الخراب وهى حياة شبيهة بتلك التى تجلت

(١) تردت هذه الصورة فى شعر أبى تمام فى مثل قوله (الديوان بشرح

التبريزى ج ٤ ص ٥٥٤) :
من الأنواء منهمرٌ طلت
إذا التمعت صواعقه وطارت
حسبت البيض فيه مصلتات
لفوديه الكفاة والهدوب
عقائه وفوضته الجنسوب
هجيراً سلها يوم عصيب

وقوله (الديوان بشرح التبريزى ٥١٢ / ٤) :
سارية مسمحة القياد
سهادة تواحة بالوادى
نزالة عند رضا العباد
سيقت ببرقٍ ضرم الزناد
مسودة مبيضة الأيسادى
كثيرة التعريس بالوهاد
قد جعلت للمحل بالمرصاد
كأنه ضماثر الاغماد

وقوله (الديوان بشرح التبريزى ٢٩١ / ٣) :
نصبت سيوفك للقراع فأغدت
برقت بوارق من يمينك غادرت
والخرمية كيدها مخروم
وضحا بوجه الخطب وهوميم

في حيات اللصاب في البيت الأول من هذه الأبيات .

ولا تلبث تلك الحياة التي تلوح وتتحرك في أجواز الفضاء أن تؤول
إلى خصب ونماء على الأرض حينما تستحيل إلى ماء تفيض به الأودية
فيضا غامرا تتساوى فيه الوهدة والنشز فيقاوم ذلك المحل والجفاف السدى
انمحت بسببه مراكض الماء في الحوض المتهدم .

والمطر القاح للارغى ولذلك لا ينفك معنى النماء والخصب فيه عن
المعنى الجنسي للخصوبة حتى نزلت مؤشرات المطر منزلة رموز الجنس فوصفت
الناقة بانها بروق إذا طلبت اللقاح ، وقالوا أبرقت الناقة إذا تلقت (١) .
والسيف الذي تجلى فيه البرق من قبل لا يخلو من رمزية جنسية يكشف
عنها السياق في كثير من المواضع . (٢)

وفكرة اللقاح التي تنسرب تحت كلمات الأبيات السالفة لا تلبث
أن تظهر في البيت التالي حينما يقول أبوتام :

أخا الحرب كم القحتها وهي حائلٌ وأخرتها عن وقتها وهي ما خض

(١) الازهرى : تهذيب اللغة ج ٤ ص ١٣١ .

(٢) يقول أبوتام (الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٤) :
أَنْظُرْ وَأَيَّاكَ الْهَوَى لَا تَمَكِّنْ سَلْطَانَهُ مِنْ مَقْلَةٍ شَوْسَاءِ
تَعْلَمُ كَمْ افْتَرَعَتْ صَدْرُهَا وَسَيُوفُهُ مِنْ بَلَدَةٍ عَذْرَاءِ

ويقول (الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣١٦) :
بِذِ الْجَلَادِ الْبَدِّ فَيُورِ فَيَنْ مَا أَنْ يَهِيَ إِلَّا الْوَحْشُ قَطِينُ
لَمْ يَقْرَ هَذَا السِّيفُ هَذَا الصَّبْرُ هِيَجَاءُ إِلَّا عَزَّ هَذَا الدِّينُ
قَدْ كَانَ عَذْرَةً مَشْرِقٍ فَافْتَضَّهَا بِالسِّيفِ فَحُلَّ الْمَشْرِقُ الْإَفْشِينُ

والذى أفضى إلى ذكر الحرب هي تلك الحياة العنيفة العاصفة التى تجلست
فى الأفق سيوفا راضية وآلت على الأرض سيولا جارفة ، والسيل فيه مسن
الحرب مافيه من تدمير وفك (١) بالوضع القائم ليتأسس على أنقاضه وضع
آخر يتجلو فى خصومة الأرض ونائها بعد السيل وقوة الامم ويقتطعها بعد
الحروب .

وتبرز هذه الحرب التى تتماورها جدلية الموت والحياة فى صورة
ناقة تلحق . ورمزية الناقة تتأتى من أنها كانت رمزا للموت والدمار فى الشعر
الجاهلى (٢) فى نفس الوقت الذى كانت فيه مصدرا للحياة فى غذاء العرب
ورحلاتهم وحروبهم .

وعلاقة المدوح بالحرب تتخذ صورتين متباينتين هما : الإلقاح

(١) تجلت تلك العلاقة الوثيقة بين السيل والحرب فى قول أبو تمام

(الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٧٧)

لا تنكرى عطل الكريم من الفنى فالسيل حرب للمكان العالى
(٢) من ذلك قول زهير فى معلقته (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليا

لابن الانبارى ٢٦٧)

وما هو عنها بالحديث المرجم
وتضر اذا ضريتموها فتضرم
وتلحق كشافا ثم تنج فتتشم

وما الحرب إلا ما علمتم ودقتم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
فتعركم عرك الرها بثقالها

والإخاء وكلتاها مألوفة في الشعر (١) غير أن أبا تمام يجمع بينها ليزيد من حدة التوتر العلاقات بين الالفاظ ويخرجها عن الإلف والاعتیاد فتنتظم على أساس جدلي درامي ، فقد كان من شأن الإخاء أن يمنع ورود فكرة الإلقاح كما كان من شأن الإلقاح أن يسقط علاقة الإخاء غير أن التركيب اللغوي للبيت ظل محافظا على هذين الضدين وما يشيعانه من توتر يتجلى بصورة أشد حينما تكون الناقاة التي تلحق ناقاة حائلا ، وينتزع هذا التوتر من الكلمات أهدادها فالإلقاح يوازي التأخير والماخض توازي الحائل وإذا كان الإلقاح قد تم وهو حائل فالتأخير يقع وهو ماخض .

وتهيمن هذه الرؤية الجدلية على الأبيات بعد ذلك فلا تظهر ————
للأشياء قيمة إلا إذا اقترنت بنقائضها فكل سمة يذكرها الشاعر تقابلها سمة أخرى تناقضها صراحة أو ضمنا وكأنما لا يتأتى إثبات الشيء إلا بنقض ما يتناقض

(١) يقول زيد الخيل (حماسة البحتری ٣٣)
وليس أخو الحرب العوان بمن نأى بجانيه ولا السؤوم المواكل
ولكن أخوها كل أشعث دارع يمالئ السلاح فوق أجرد ناقل

ويقول الحارث بن عباد (حماسة البحتری ٣٣ :
قربا مربط النمامة ميني لقيت حرب وائل عن حيال
لم أكن من جناتها علم اللبس وأنى بحرها اليوم صال

معه واستقاطه ، ولذلك يتوالى الأسلوب الشرطى مكررا "إذا" فى أربعة مواضع من الأبيات الخمسة لتجعل من هذه الشرطية التى تبنى عليها التراكيب عنصرا أساسيا يحدد العلاقات بين الأشياء ويجعل التوتر سمة أساسية فيها ، فظاهرة عرض الشجاع لا تدرك إلا فى مقابل دس عرض الرعيد وأقدام المقدام لا يتضح إلا أمام هرب الجبان ، والسمو لا يتخذ أبعاده الواضحة إلا عندما يقبض النقع العيون .

...

بتعليل الأبيات السالفة نستطيع الوقوف على أهم معالم مذهب أبى تمام الشعرى التى يمكن أن نفسر على ضوءها كثيرا من الإشكالات التى أثارها عند القدماء ، فالمديح لديه يتخذ بعدا جديدا يصبح فيه نوعا من الانتهاك للمحدود المألوفة يصل إلى درجة الفك والعيب بالابعد الموضوعية للأشخاص والأشياء حتى استحالت معه عطية تتبع المناقب والإشادة بها الوعطية خلق لهذه المناقب وإعادة تكوين لها ، فالمديح فى الأبيات السالفة أصبح نوعا من الرؤية الكونية للطبيعة تنظم مكوناتها على أساس جدلى يبدأ من الكلمة الشعرية ويتخذ سبيله إلى الظهور والتطور من خلال التركيب اللغوى للأبيات فيخضع لسلسلة طويلة من التحولات ينبثق من تلك الطاقة الكامنة التى تحتضنها الكلمات ، فقد تقمص الكرم فى الأبيات السالفة عدة أشياء تتابعت فى صورة نمو عضوى داخل الكلمات وظل الكرم بعد هذا

كله أمرا غامضا يلتقى بمعالم الكون الكبرى يلوح برقاً في السماء تارة ويتدفق
سيلا على الأرض تارة أخرى .

نشيم بروقا من ندادك وابٍ من العُرِّي فائضٌ

وحينما نقف على الكلمات التي تجلّ فيها الكرم فانتا نجدّها تتوالى على النحو
التالى :

بروق ← عروق ← سيف ← "سيول" .

وهذا يعنى أن تتابع الكلمات يرتبط - كذلك - بما تنطوى عليه من خصائص
صوتية تتجلّى في الحروف المكونة لها من جهة ، ووزنها الصرفى من جهة
أخرى . ومع أن كلمة سيول لم ترد صراحة في الشعر إلا إنها تكمن خلف
دلالة الوادى الفائض .

وهذا انرى أن الكلمات في الشعر عبارة عن ومضات تسرى في تيار متصل
وايحاءات متلاحقة يتولد بعضها من بعض . وقد تأخذ هذه الايحاءات
والتولدات بعدا دلاليا ينبع من مضمون الكلمة وقد تنطلق من الجرس الصوتي
للكلمة المستند على وزنها الصرفى والاصوات المكونة لها والشاعرى شعره
يتعامل مع الكلمات لا مع الاشياء ، ذلك أن الكلمة لا تشير إلى الشئ وإنما
تحمل في طياتها الصلة الوثيقة بين الإنسان والشئ وهو بذلك تستبطن
تجربة الانسان في الوجود وعلاقاته مع الاشياء . ومشكلة النقد القديم
عند الامّدى وسواه انه تصور ان الأشياء في الشعر هي الأشياء في الواقع
وأن الكلمات إنما تشير إلى هذه الأشياء ، ولهذا فهو سرعان ما يترك الكلمة

الشعرية وينتقل منها إلى الشئ * محاولاً أن يجد تفسيراً للعلاقات بين الأشياء في الواقع ومن ثم يجد نفسه مضطراً إلى إقامة مختلف الجسور المنطقية والعقلية ليتوصل بها إلى الانتقال من شئ * إلى شئ * فإذا لم يتمكن من ذلك وعجز عن تصور ما هنالك من علاقات حكم بفساد الشعر وخطأ الشاعر في التشبيه وإحالة في الاستمارة وأنه لم يحسن انتقاء ألفاظه عند مخاطبة اللمد وحسن، حينما عاب النقاد القدماء على أبي تمام ورود ألفاظ الدلو والرشا ، والبثر في مدحه للمدوحية فإنما كانوا يتعاملون مع الأشياء لا الكلمات ولم يأخذوا في الاعتبار ما تنطوي عليه هذه الكلمات من دلالة على الحياة واستمرارية الوجود الإنساني على هذه الأرض .

يقول أبو تمام : (١)

بَرَقَتْ بِوَارِقٍ مِنْ يَمِينِكَ غَادِرَتْ	وَضَحَا بِوَجْهِ الْخَطِيبِ وَهُوَ بِهِيمٌ (٢)
ضَرَبَتْ أَنْوْفَ الْمَحَلِّ حَتَّى أَقْلَعَتْ	وَالْعَدْمُ تَحْتَ غَمَامِهَا مَعْدُومٌ
لِلَّهِ كَفٌّ مُحِيطٌ وَوَلَادُهُ هَا	لِلْهَذَلِ إِنْ بَعْضُ الْأَكْثَرِ عَقِيمٌ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ وهو من قصيدة في مدح محمد

ابن الهيثم بن شبانه مطلعها :

اسقى طلولهم اجش هزيم وغدت عليهم نظرة ونعيم

(٢) الوضع : الضوء والبياض من كل شئ * ، بهيم : أسود .

متفجر نادته فكأننسى
غيث عوى كرم الطبايع دهره
ما زال يهذى بالمكارم دائباً
للجود سهم في المكارم والتقى
ميان ذلك أن أول من حبا
أعطيتني دية القتل وليسلى
الا ندى كالدین حلّ قضاؤه
للدلو أو للمرزمين نديم (١)
والغيث يكرم تارة ويلسوم (٢)
حتى ظننا أنه محسوم
ماربه المكدي ولا المسهوم (٣)
وقرى خليل الله ابراهيم (٤)
عقل ولا حق عليك قد يسم (٥)
إن الكريم لمعتفيه غريم

وقد كان المنقاد القدماء أكثر من مأخذ على هذه الأبيات فلم يستسخ ابن سنان

الخفاجي قول أبي تمام :

متفجر نادته فكأننسى
للدلو أو للمرزمين نديم

(١) الدلو : برج في السماء على هيئة رجل قائم بيده دلو ، المرزمان : من النجوم وهما الشعران العبور والغميضاء . ورواية البيت في شرح التبريزي للديوان " للنجم " بدلا من " للدلو " وأرجح أنها محاولة متأخرة لتصحيح البيت وتخليصه من لفظ الدلو ، وفات المعدل للبيت ان لا معنى لعطف المرزمين على النجم لان المرزمين من جنس النجم كذلك وقد اعتمدت على رواية البيت كما جاء في شرح الصولي ٢ / ٤٢٠ واخيرا فقد اشار محقق شرح التبريزي الى ان هذا البيت قد جاء احدى النسخ التي اعتمد عليها في التحقيق بلفظ الدلو لا النجم .

(٢) يلوم : بمعنى يلوم .

(٣) يقال ساهم الرجل غيره فساهمه اي غلبه فالمسهوم المغلوب ، المكدي من اكدي اذا افتقر .

(٤) حبا : اعطى .

(٥) العقل : الدية سميت عقلا لانها كانت تؤدى من الابل التي تعقل عند بيت من يقبلها .

فقال " الدلوها هنا أحد البروج ولا أختاره لموافقة اسم الدلو المعروف " (١)
وعاب عليه الجرجاني في الوساطة قوله :

ما زال يهذي بالمواهب دائباً حتى ظننا أنه محموم
وقال إن أبا تمام قد تناول معنى بارداً وغرضاً فاسداً فأكدّه وأضاف الحمى
والهذيان (٢) ، وكذلك عابه ابن المعتز في رسالته عن محاسن شعـر
أبي تمام ومساوئه (٣) وعده العسكري في الصناعتين من ردىء المبالغة (٤) .

ولفظ الدلو الذى عابه النقاد من الألفاظ الشعرية الاثيرة عند أبي تمام
وقد ورد في أكثر من موضع من شعره فقد قال يمدح (٥) :

أترك حاجتي غرض التواني وأنت الدلو فيها والرشاء (٦)

-
- (١) ابن سندان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٧٦ .
(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢٥٩ .
(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٤ .
(٤) ابوهلال العسكري : الصناعتين ص ٣٨٠ .
(٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤٤٠ من قصيدة في عتاب الشاعـر
على بن الجهم ومطلعها :
بأي نجوم وجهك يستضاء أباً حسن وشيمتك الأيـاء
(٦) الفرض : الفاية والهدف الذى يرمى اليه . وقد أشار المحقق السـي
ماورد في احدى النسخ برواية وانت الغرب ثم علق على ذلك بقوله :
وهو أحسن لفظاً وان كان واحداً ، وثبات الغرب بدلاً من الدلو يشبه
اثبات النجم بدلاً من الدلو في قوله :
متفجر نادته فكاننى للـدلو أو للمرزمين نديسم
وكلاهما يغفل تاريخ اللفظ الشعرى عند أبي تمام .

وعابه عليه الجرجاني في الوساطة (١) . وقال يمدح :

أَنْتَ دَلَوْنُو ذُو السَّمَا حِ أَبُو مُوسَى قَلِيبٌ وَأَنْتَ دَلَوُ الْقَلِيبِ
أَيُّهَا الدَّلُولَا عَدُّكَ دَلَوَا مِنْ جِيَادِ الدَّلَاةِ صَلَبَ الصَّلِيبِ

وعابه عليه العسكري (٢) .

وهذا كله ينزه اختيار أبي تمام للفظ الدلول الذي عابه ابن سنان عن السهوي عن الموافقة بين برج الدلو والدلو المعهود ليصبح حصيلة رؤية شعرية تتفجر من خلال ذلك التوتر بين معنيي الكلمة حينما يخلق بها واحد في أجواز السماء ويفوض بها الآخر في أعماق الأرض ، وهذا تتساق مع تلك الثنائية التي تشكل الحركة المحورية للقصيدة التي يقول أبو تمام في مطلعها : (٣)

أَسْقَى دِيَارَهُمْ أَجْشَ هَزِيمٍ وَقَدَّتْ عَلَيْهِمْ نَضْرَةً وَنَعِيمٍ (٤)
جَادَتْ مَعَاهِدُهُمْ عَهْدَ سَحَابَةٍ مَاعِدُهَا عِنْدَ الدِّيَارِ نَعِيمٍ (٥)
سَفِهَ الْفِرَاقُ عَلَيْكَ يَوْمَ رَحِيلِهِمْ وَمَا أَرَاهُ وَهُوَ عِنْدَكَ حَلِيمٍ

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٦٩ .

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٦٨ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٨٩ وهو في مدح محمد بن الهيثم ابن شبانة .

(٤) أجش : وصف للرعد من الجشة وهي بحة في الصوت ، هزيم وصف للرعد أيضا ويكون من التهزم وهو صوت السحاب عند ما يتشقق بالماء .

(٥) المعاهد : الديار . عهد السحاب مطرها أول العام .

ظَلَمْتَ ظَالِمَةَ الْبَرَىٰ ظَلَمْتَ وَالظَّلْمُ مِنْ ذِي قُدْرَةٍ مَذْمُومٌ
زَعَمْتَ هَوَاكَ عَفَا الْغَدَاةَ كَمَا عَفَتْ مِنْهَا طُلُوعُ بِاللَّوَى وَرَسُومٌ

ويتميز المطلع بوجود علامتين أساسيتين فيه هما : المطر والمرأة وهما علامتان متمايزتان يظهر تمايزهما في ذلك التصريح الذي جاء في البيت الرابع وهو قوله :

ظَلَمْتَ ظَالِمَةَ الْبَرَىٰ ظَلَمْتَ وَالظَّلْمُ مِنْ ذِي قُدْرَةٍ مَذْمُومٌ

ليجعل من حركة البيتين الأخيرين حركة مستقلة تمثل بد ٤ مستقلا تربطهما بالآبيات الأولى علاقة جدلية ضدية ففي الوقت الذي تسقى فيه السحابة الطلوع لتحيلها إلى نضرة ونعيم يستحيل معها الموت إلى حياة ، تقوم المرأة بعكس ذلك حينما تظلم بريثا ، وفي الظلم شيء من التدمير لا يلبث أن يستحيل معه الهوى إلى اطلال مهدمة فتنتهي الحركة الثانية إلى عكس ما انتهت إليه الأولى حتى تلغيها وتسقط دورها .

على ضوء جدلية الحياة والموت هذه تتجلى صورة الصراع بين المدوح محمد بن الهيثم والخرمية بعد أن يرتفع المدوح ليجاور السماك في السماء مدبرا الكفر مقيما الحق مرجعا الحياة إلى مرجعها الصحيح من الوجود لمحمد بن الهيثم بن شبائسة مجد إلى جنب السماك مقيم (١)

(١) السماك : من نجوم السماء وهما سماكان : الأعزل في الجنوب ، والرامي في الشمال .

لمعت أسننته فهن مع الضحى
نضبت سيوفك للقراع فأغمدت
أبليت فيه الدين يمن نقيصة
تركت إمام الكفر وهو أميم (١)

وهكذا تظل السماء - كما كانت عند ذكر السحاب والمطر - مصدرا للحق والقوة والحياة . ولذا يتجلى الكرم في صورة صراع بين الخصب والمحل ، بين النور والظلام ، بين الخير والشر في قوله :

برقت بوارق من يمينك غادرت
فربت أنوف المحل حتى أقلمت
وضعا بوجه الخطب وهو بهيم
والعدم تحت غامها معدوم

فالعطايا التي تبرق في اليمين فاتكة بالمحل قاتلة للعدم وثيقة الصلة بالسيوف التي نضبت للقراع . والخطب الذي صار له وجه ، والمحل الذي نمت له أنوف إنما اكتسبا هذا التشخيص لأنهما يتحركان في نفس القطب الذي تحركت فيه من قبل المرأة الظلوم والخرمية الكفرة فكل منهما محور من محاور الجحود والشر يقف على طرف النقيض من سياة السحابة وهدى الدين وكرم المدوح .

لله كفى محمد وولادها
متفجر نادته فكان نبي
للبذل إن بعض الأكف عقيم
للدلوا والمرزمين نديم
ما زال يهذي بالمواهب دأبا
حتى ظننا أنه محموم

(١) أبلى : اجتهد في خدمة الدين ، النقيصة : السجية ، الأميم : من يهذي لإصابة رأسه .

وقد أفضى ذكر البرق والغمام إلى الولادة لما ينطوى عليه الماء من معاني الإخصاب والإلقاح للحياة ، والولادة تنبع كذلك من خلال العلاقة الضدية مع العدم والموت الذى انتهى اليه المحل ، غير أن جدلية الاضداد لا تثبت أن تقيم العقم كطرف مقابل ومناقض للولادة ليتحقق بذلك البعد الدرامى الذى يربط بين كلمات الأبيات وما يتسم به من توتر وصراع وكأن هذا العقم امتداد للمحل والعدم والخطب .

والولادة نوع من تفجر الحياة وانبثاقها وتعدد العناصر المكونة لها ، وهى بعبارة أخرى ضرب من الانقسام والازدواج يعطى الحياة بعدا جديدا يكفل لها الاستمرار والتطور حتى يصبح ضربا من التسامى فوق الموت والفناء ولذلك لا يلبث المدح أن يرتفع ليلتقى بمعالم العطاء فى السماء فى صورة الدلو والمرزمين ، ولكل منهما بعده الدلالى الذى يستبطن حركة الازدواج المنبثقة عن الولادة والتفجر تتجلى فى تشنية المرزمين ، وفيما يشتمل عليه الدلو من لبس دلالى " يفضى إلى برج الدلو وهو فى صورة رجل قائم يحمل دلو فى يده وكأنه يسكب الماء من أبعاد الفضاء ، وإلى صورة الدلو الممهور وهو ينزح الماء من أعماق الارض .

ورمزية الدلو والمرزمين تنبعث من المطر الذى هو ينبوع الحياة الأول عند العربى الذى يحيطه جفاف الصحراء بالموت من شتى نواحيه فتتعلق عيناه بالسماء باحثة عن قطرة ماء تعيد إلى حياته الحياة ، وإلى هذه الطبيعة الفياضة تؤول مختلف الرموز التى تنبض بالحياة والعطاء فيلتقى

الكريم بمعالم الحياة في السماء كالغيث والسحاب والبرق ، ومنايع الحياة في الأرض كالسيل والنهر والروض والبئر والدلو والرشاة ، وهذه الرموز بتقابلها وتكاملها كأنها تحد الأبعاد الشعرية للكريم فما يلبث أن يستحيل وجوده البشري إلى وجود آخر كقائه تستمدان الحياة من السحاب وقد صاه تبعثان الحياة في التراب .

والمناداة تعيد المدح إلى الأفق الإنساني وتوثق علاقات المحبة والمودة بينه وبين الآخرين وتحد من تلك الهوة التي يحدثها هذا الاستعلاء الذي ينفصل فيه وجوده عن البشر حينما يتسحيل إلى دلو ومرزمين .

والهذيان يستبطن حركة التفجر والانتشار وهو كذلك كنمو داخل للحادثة وما تنطوي عليه من اتجاه وجداني نحو الآخرين . ومن شأن الهذيان أن يخرج الكرم عما هو معهود ومألوف ويرتقي به عما هو معقول ومعروف فيغرس فيه سمة الغرابة والتفرد ، والحمى امتداد للهذيان واستفراق فيه يبلغ بها التفرد والتميز حده الأقصى حينما يخرج عمن كل اعتدال واعتيا .

والهذيان والحمى من باب الجنون الذي عابه ابن المعتز (١) والقاضى الجرجاني (٢) في قول أبي تمام (٣) :

(١) المرزباني : الموشح ص ٢٧٧ .

(٢) الجرجاني : الوساطة ص ٧٥ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٠٤ وهو من قصيدته في مدح أبي

دلف ومطلعها :

على مثلها من أربع وملاعب
أن يلبت مصونات الدروع السواكيب

تَكَادُ عَطَايَاهُ يُجَنُّ جُنُونُهَا إِذَا لَمْ يَعُوذْهَا بِنِعْمَةِ طَالِبِ

وقوله (١)

يَمِينُ مُحَمَّدٍ بِحَرْ خَضَمٌ طَمُوحُ الْمَوْجِ مَجْنُونُ الْعَبَابِ

والجنون هنا ليس عيبا مرضيا كما فهمه النقاد الذين عابوا على أبي تمام ما قاله وإنما هو نوع من الارتقاء والتميز يمنح الكرم ألقا أعلى من ألق القدرة المعتادة ويجعل منه كرمًا متجاوزا للمألوف مستعليا على المعتاد . (٢)

وحينما يصف أبو تمام الكرم بالجنون فإن العلاقة بين الكلمتين تتجاوز مجرد اثبات شيء لشئ ، ذلك أن التجاذب بين اللفظتين يفجر أجمل ما يمكن فيهما من طاقات فينتزع الجنون من الكرم ما يعتقد أنه ينبئ عليه من أسباب وغايات نفعية محددة ليفرس فيه سمة التميز والتفرد ، ويضع الكرم الجنون في ألق إنسانى سام يد مر معلق بالكلمة من دلالة على المرض ، وهذا

(١) الد يوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٨٣ وهو من قصيدته فى مدح محمد بن الهيثم بن شيانه ومطلعها :

سلام الله عدة رمل غيبته
(٢) جاء فى تهذيب اللغة للزهرى (ج ١٠ ص ٤٩٩) إن العرب تقول للنخل المرتفع طولاً : مجنون وللمنبت الملتف الذى تآزر بعضه فى بعض مجنون ، وقال الفراء : جنت الارض إذا جاءت بشئ معجب من النبات ، وقال ابن السميل : قال أبو خيرة : الأرض المجنونة : المعشبة التى لم يرفعها أحد وأتيت على أرض هادرة متجنتة وهى التى تهال من عشبها ، وقد ذهب عشبها كل مذهب . وما يجد ذكره أن العلاقة بين الجنون والكرم والخفى قد امتد تالى كتبتفسير الأعلام فمما قاله الشيخ عبد الغنى النابلسى فى تعطير الانام (١ / ٢٠) " الجنون فى المنام عز وغنى إذا كان من غير عارض وهو يدل على اقبال الدنيا والأفراح والمسرات . . والجنون مال يصيب صاحبه بقدر الجنون منه إلا أنه يعمل فى انفاقه بقدر ما لا ينبغى من السرف فيه " .

تتجلى الكلمتان في أبدع صورهما فتولد بذلك الكلمة الشعرية التي هي جوهر الشعر.

وقد أدّى التفجر والحمى والهذيان وظيفية التطهير حينما غدا فعلا ايجابياً ومكابدة لترويض النفس ومعاملة الانسان فيه طريق للخلاص من الدم الذي ينتج عن الجشع والطمع وكأن هذا الجشع يمثل الخطيئة الأولى التي تولد مع الانسان فينصب جهاده على مقاومتها والتخلص منها". (١)

غير أن هاجس الجود الذي تجلّى هذيانا وحمى لا يلبث أن يسمو بما حبه في لحظة تطهير تجمع بينا لمكارم والتقى حتي يفد وربما آمننا مطمئنا لهذا الجود بعد أن تحقق له تنقية النفس وخلاصها وقد عبر أبوتام عن هذه المعاناة في أحد أبياته بأنها " شق للنفس " وفلسى هذا التعبير ما فيه من دلالة على التوتر والمكابدة حيث يقول: (٢)

- (١) أدركت العرب الكرم على هذا النحو حينما جعلت الكرم - كما يقول الفراء - تابعا لكل شيء نفت عنه فعلا تنوى به الدم (تهذيب اللغة للزهري ج ١ ص ٢٣٣) ولأن الكرم ضرب من ضروب تنقية النفس وتطهيرها فقد سمت العرب الأرض المثارة الضفاة من الحجارة كرمًا (تهذيب اللغة للزهري ج ١ ص ١٠٢) وقد ألم أبوتام بهذا النمط من التفكير حينما وصف أخلاق مدوحه بأنها ضفاة كالأرض السهلة الخالية من الحصى والحجارة فقال : (الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٢٦) :
نميلُ إلى شمائلٍ منه ميث
قليلاتِ الأماز والبراق
والميث جمع ميثاء وهي الأرض السهلة . والأماز جمع أممز وهي الأرض الغليظة التي بها حصى وحجارة . والبراق جمع ابرق وهو ارض بها حجارة وطين .
(٢) الديوان بشرح التبريزي (٢٢٧ / ٣) وهي من قصيدته في مدح محمد بن يوسف ومطلعتها :

ان عهدا لو تعلمان نَمِيمَا أن تناما عن ليلتي وتَنِيمَا

فَعَلِمْنَا أَنْ لَيْسَ إِلَّا بِشَقِّ النَّفْسِ صَارَ الْكَرِيمُ يُدْعَى كَرِيمًا
طَلَبُ الْمَجْدِ يُورِثُ الْمَرْءَ خَبَلًا وَهُمُومًا تَقْضِقُ الْحَيْزُومًا (١)

وهذا ما ينزل فعل الكرم منزلة الفداء الذى يضحي به الإنسان فى سبيل
المجد والشرف وعندئذ يتخذ الجود مجالا داليا جديدا تتجاذب إليه كلما
القتل والدية والعقل والحق والدين والقضاء والغرم فى قوله : (٢)

لِلْجُودِ سَهْمٌ فِي الْمَكَارِمِ وَالْتَقَى مَارَبَهُ الْمَكْدَى وَلَا الْمَسْهُومُ
وَيَا نَ ذَلِكَ أَنْ أَوَّلَ مَنْ حَبَا وَقَرَى خَلِيلُ اللَّهِ إِبْرَاهِيمُ
أَعْطَيْتَنِي دِيَةَ الْقَتِيلِ وَلَيْسَ لِي عَقْلٌ وَلَا حَقٌّ عَلَيْكَ قَدِيمُ
إِلَّا نَدَى كَالَّذِينَ حَلَّ قَضَاؤُهُ إِنْ الْكَرِيمَ لِمَعْتَفِيهِ غَرِيمُ

وعندما يسمى أبوتما بالمطاء دية للقتيل يكون مستغرقا فى فكرة الفداء لما فى
الدية من انقاذ لمن وجب عليه حد القصاص ولما فيها كذلك من تطهير له من
جرم القتل .

ومن هذا الأفق الذى يوضع فيه الكرم تتولد فكرة أن الكريم غريم
لمعتفيه وعلاقة الغرم هذه تؤول بالعطاء إلى أن يصبح دينا يجب قضاؤه .
وتمد فكرة الفداء هذه جذورها إلى أعماق التاريخ لتوقط فيه قضية نبى
الله إبراهيم مع ولده اسماعيل وكيف أنه فدى بكبش سمين ، إلا أن اباتمام
اكتفى بان لمس هذا الرمز لمسا خفيفا ترك شراح الديوان والنقاد فى حيرة

(١) الخيل : فساد الاعضاء ويقال فى كل فساد ، تقضق الحيزوم أى تكسره
والحيزوم : الصدر .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢٩٢ .

لأنوا معها بالصمت ازا هذه العلاقات الغريبة بين الجود وسيدنا
ابراهيم ودية القتل والغريم .

...

ثم كان مما عابه عليه الآمدى قوله : (١)

سَعَى فَاسْتَنْزَلَ الشَّرْفَ اقْتِسَارًا وَلَوْلَا السَّعْيُ لَمْ تَكُنِ السَّاعِي

وعده هجاء مصرعا لأنه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف ، وذلك أنك
إذا نذمت رجلا شريفا شريف الآباء كان أبلغ ما تذمه به أن تقول : قد حططت
شرفك ووضعت من شرفك " (٢) .

ومشكلة الآمدى أنه لا يستطيع أن يرى العلاقة بين الانسان والشرف
خارج نطاق هذا البعد المكانى الذى يحدده القول الشائع الطالـُوف
" حمل فلان شرفه ووضعه " عند قصد الذم ، لذلك صدمه أبوتام حينما قام
بقلب هذا الوضع فجعل استنزال الشرف للمدح ، وهو بهذا الخروج عما جرى
عليه الإلف يضيف على العلاقة بين الشرف والانسان طابعا تغدو فيه متوترة
ديناميكية تنبع من قوله ٣ اقتسارا " فالشرف فيها أفق أعلى من الإنسان يتسم
بشئ من القنص والاعتصام وذلك يقتضى من الإنسان ضربا غير يسير من المجاهدة

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٣٣٩ وهو من قصيدة فى مدح مهدى بن
اصرم مملوحها :

خذى عبرات عينك عن زماعى و صُونِي مَا أَزَلَّتِ مِنَ الْقِنَاعِ

(٢) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤٠ .

مع كل ما يتعارض مع الشرف من الاطماع والأهواء والنقائص ، وقد كانت العرب تسمي كل نشز من الأرض قد أشرف على ما حوله شرفاً (١) ، غير أن تَمَنَّى الشرف وتعاليه وما يفرضه من تضحية لا يلبث أن يحيل طلب الانسان لـه وسعيه إليه إلى ضرب من المنازعة والعداء فيغدو بلوغ الإنسان له وظفـره به نوعاً من الاقتسار والتمكن وليس مجرد اتسام سلبى يسير التناول سهله واستنزال الشرف صورة من صور الاقتدار عليه والتحكم فيه .

وأبيات القصيدة كلها تتبع من هذه المكابدة والمعاناة فلا تؤخذ فيها الأشياء إلا قسراً وعنوة ولا تنهياً إلا بعد حزم وعزم وشدة يقهر بهما الانسان المستحيل ويبلغ ما لا يمكن بلوغه ، ولذلك كان مما عابوه عليه في نفس القصيدة قوله :

فَلَبَّ الْحَزْمَ إِنْ حَاوَلْتَ يَوْمًا بِأَنْ تَسْطِيعَ غَيْرَ الْمُسْتَطَاعِ

وقالوا : إن الحزم يكون في ترك طلاب ما لا يطاق فكيف يعين على ادراكه حتى قال : أجبه بالتلبية إذا حاولته (٢) . ولم يفتن من عابه إلى أن المعاناة والمكابدة التي تتجلى في تلبية الانسان للحزم تعد قيمة في حد ذاتها بصرف النظر عن امكانية الوصول إلى ما يراد الوصول إليه ، وفي ضوء هذه الرؤية نستطيع أن ندرك معنى قوله في القصيدة نفسها :

لَحْسَنَ الْمَوْتِ فِي كَرَمٍ وَتَقْوَى أَحَبُّ إِلَيْهِ مِنْ حُسْنِ الدَّفَاعِ

(١) الازهرى : تهذيب اللغة ج ١١ ص ٣٤٤ .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٣٨ .

لأنه في حسن الموت لا في حسن الدفاع تتجلى أعظم صور المكابدة والمعاناة المقصودة لذاتها حين تغدو غاية من شأنها أن تصرف المجاهد والمكابد عن التفكير في الحياة والظفر بها متوسلا بحسن الدفاع .

ومن خلال هذه الرؤية التي تعتمد بالمجاهدة دون أن تتطلع إلى مكسب أو مخنم عاجل يتولد الاحساس بالاكتمال بالذات والاكتمال السذى تنتهي إليه القصيدة في آخر أبياتها :

فَلَوْ صَوَّرْتَ نَفْسَكَ لَمْ تَزِدْهَا عَلَى مَا فِيكَ مِنْ كَرَمِ الطَّبَاعِ

...

وعاب عليه الأمدى قوله (١) :

يَقْظُ وَهُوَ أَكْثَرُ النَّاسِ إِغْضَا عَلَى نَائِلٍ لَهُ مَسْرُوقِ

فخطأه قائلاً " إن نائله هو ما ينيله فكيف يكون مسروقاً منه " ثم قال : " وهل يكون الهجو إلا هكذا : أن يجعل نائله مأخوذاً منه على سبيل السرقة ؟ (٢) والآمدى لم يفتن إلى المفارقة التي أفضت بالشاعر إلى هذا الموقف السذى

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٤٥ وهو من قصيدته في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف ومطلعها :

مَا عَمِدْنَا كَذَا نَحْيِبُ الْمَشُوقِ كَيْفَ وَالِدِ مَعَ آيَةِ الْمَشُوقِ

(٢) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤١ .

يستحيل فيه النائل إلى مسروق والعلة في ذلك أن الآمدى لم ينظر إلى البيت في السياق الذي ورد فيه وإنما تناوله مبتورا عما قبله وعده وتهمسه في ذلك ابن سنان الخفاجي فعد البيت من باب الهجاء . (١)

وسبيلنا إلى إدراك المعنى الشعري أن نقتنصه من خلال السياق انطلاقاً من نظرة شمولية تدرك الأشياء أدراكاً كلياً لا ينظر فيه إلى أى جزء من الأجزاء خارج نطاق الوحدة العضوية التي تربطه ببقية الأجزاء الأخرى وهذا يعنى أن علينا أن نعيد قراءة بيت أبى تمام وفق السياق الذي جاء فيه وهو ——— جملته أبيات يقول فيها :

مَلَكْتُ مَالَهُ الْمَعَالَى فَمَا تَأْتِ	قَاهُ إِلَّا فَرَسَةً لِلْحَقُوقِ
يَقْظُ وَهُوَ أَكْثَرُ النَّاسِ إِغْصَا	عَ عَلَى نَائِلٍ لَهُ مَسْرُوقِ
أَنَا وَلَهُمَا فِي وِدَائِكَ مَاعِشٌ	وَنَشْوَانُ فَيْكَ غَيْرُ مُفِيقِ
رَاحَتِي فِي الثَّنَاءِ مَا بَقِيَ لِي	فَضْلُهُ مِنْ لِسَانِي الْمَفْتُوقِ

والذي نلاحظه أن أبى تمام ، في البيت التالي للبيت الذي عيب عليه أخذ يتحدث عن الوله والنشوة اللذين أفضيا به إلى ما وراء المعقول حينما يصبغ الثناء نوعاً من تجاوز المعتاد والمألوف فيستحيل إلى ما يشابه الوجد الصوفي وما يتسم به من ارتياح وشعور بالاكفاء الذي يتجلى في تكرار " يا ، التملك "

فـ كل من " راحتي " " بقيت لي " " لسانى " وعندئذ يفتق اللسان
مسمعا يلتقى بالشوب الذى يفتق فيتحرر من الخياطة والطيب الذى يفتسق
بغيره فتضوع رائحته وتنتشر (١) .

ولغة اللسان المفتوق هى التى أوقفت الشاعـر على تلك الآفاق الرحبة
التي تتسع حتى تغدو أشمل من أن تحد بأبعاد ما هو معروف ومألوف
أو معقول ومحسوس ، ولقد كانت بداية انطلاقة نحو هذه الآفاق هى لفظة
المفارقة التى تجلت فى قوله " ملكت ماله المعالى " ذلك أن من شأن المال
أن يكون مملوكا لمن هو له واقعا تحت تصرفه غير أنه فى هذا التركيب اللغوى
يصبح ملكا للمعالى رغم نسبته إلى صاحبـه بإضافة ضميره اليه فهو " ماله " إلا
أنه ملك للمعالى . وهذا ما يكسب المعالى طابع الفتك والافتراس والتسلط
على الكريم . ذلك التسلط الذى يتراءى فى أسلوب النفى " فما تلقاه " التسي
تسقط وجوده وتخفيه ليعاود الظهور مرة أخرى بعد أن يستحيل إلى فريسة
للحقوق التى ترتبط بالمعالى ارتباطا وثيقا يخرج كلتا الكلمتين عن حدودهما
المعجمية الضيقة فلا تغدو المعالى مجرد الجاه والرفعة والملك ولا تظل
الحقوق مجرد الواجبات التى يتحتم على المرء القيام بها ، فالمعالى استعمالاً

(١) قال المعرى فى شرح البيت السابق : " يقال رجل مفتوق اللسان إذا
كان حسن الكلام واسع العبارة كان لسانه فتق فاتسع ، كما أن الشوب
إذا فتق فقد زال ما يحبسـه من الخياطة . ومن هذا النحو فتقت
الطيب بغيره أى وسعت رائحته كأنها كانت مخيطة فذهب عنها
الخياط (الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٤٤٥) .

بالنفس يحقق لها وجوداً أعلى من وجودها الحيوانى ويرفعها الى مستوى آخر
تصبح فيه ملجأ للضعيف وملاذا لذى الحاجة فى مستوى يتطهر فيه الانسان
من أنانيته وأطماعه ولعل صورة الافتراس تنزل منزلة طقس من طقوس التطهير
والتضحية ، وعن هذا التعالى على زينة المال وأطماع النفس يقول أبو تمام (١) :

إِذَا زِينَةُ الدُّنْيَا مِنَ الْمَالِ أَعْرَضَتْ فَأَزِينُ مِنْهَا عِنْدَ نَا الْحَمْدِ وَالشُّكْرِ
وَكُورُ الْيَتَامَى فِي السَّنِينَ فَمَنْ نَبَا بَفَرْخٍ لَهُ وَكَرْفَنَحْنُ لَهُ وَكَسْرُ
أَبُو قَدَرْنَا فِي الْجُودِ إِلَّا نَبَاهَةٌ فَلَيْسَ لِمَالٍ عِنْدَنَا أَبَدًا قَدْرُ

وفى ظلال فكرة الافتراس والتطهير تتجاور فى البيت التالى لفظتا اليقظة
والاغضاء لتحذ كل منهما من اشغالات الاخرى وابعادها فتخلص اليقظة
من شبهة الحرص على المال والانشغال به ويتخلص الإغضاء من سوء الغفلة وعدم
الانتباه ، فيقظته لا تتنافى مع كونه اكثر الناس أعضاء لان اللفظتين تسعيان
لتحديد الابعاد الشعرية للمعنى الكلى وتقاومان فكرة الافتراس وتعدلان منها .

وفى ضوء حوار الأضداد للالفاظ تتولد فكرة النائل المسروق " التى
صدمت الآدى وجعلته يعد البيت من باب الهجاء ، ذلك أن النائل
المسروق وليد فكرة الاغضاء الذى استدعاه اليقظ فى أول البيت من جهة
وموازنة لفريسة للحقوق " فى البيت السابق من جهة أخرى ، وفى هذا النسق

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٥٧٣ ، وهو من قصيدة يفخر فيها

عند انصرافه من مصر مطلعها :
تصدت وحبل البين مستحصد شرر وقد سهل التوديع ما وعر الهجر

يتطهر لفظ السرقة من دلالة الخلقية (١) وتتجه دلالة إلى العطاء الذى تستأثر المعالى فيه بامتلاك المال دون صاحبه ومن ثم يسوغ اغضاؤه عن نفسه لشدة تمكن الخلق الكريم وطبيعة البذل من نفسه وتسلطه عليه وتحكمه فى تصرفاته وهذا ما يؤصل العلاقة بين معنى النائل المسروق وامتلاك المعالى لمال الرجل ووقوعه فريسة للحقوق ، فكل تركيب من هذه التراكيب يحقق المعنى الشمعى للكرم بادخاله فى سياق اليقظة والاعضاء كما كان فريسة للحقوق ، وقد سمت العرب الرجل الذى يبلغ النهاية فى الكرم أفقاً ، وقالوا : أفق الرجل بأفق إذا ركب رأسه فذهب فى الآفاق . وقالوا : رجل خرق ومخرق ومتخرق أى سخرى . وقالوا خرق الرجل يخرق فهو أخرق إذا حمق . (٢) وقد أفضى هذا التفرد والتميز بالكرم إلى ما يظن معه أنه بله فى قول أبى ذهيل : (٣)

تخال فيه إذا حاورته بلهيا عن ماله وهو وافى العقل والورع

(١) حاول الأستاذ الحسينى تفسير هذا البيت انطلاقاً من علاقة الشعراء المادحين بالأمراء المدحوحين وقيمة عطايا هؤلاء بالنسبة لمدائح أولئك فقال : " إن أبا تمام يريد أن يقول أن هؤلاء المادحين لا يمكن أن يبلغ مدحهم هذه القيمة التى تساوى عطايا المدحوح لهم ، وقد كان مدح أبى تمام يعرف هذا لأنه يقظ بصير ولكنه مع هذا يتفاضى عنه لأنه جواد كريم وقد أراد أبوتام أن يفصح عن هذه الحقيقة فى شعره لأن احساسه واحساس مدححه أن هؤلاء المادحين فى الحقيقة أشبه بالصوص حين يأخذون ما لا يستحقون بعد الحاج وابتدال " . (أبوتام وموازنة الأمدى : ص ٨٦) .

(٢) الأزهرى : تهذيب اللغة ج ٩ ص ٣٤٣ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى : ج ٤ ص ٣٩٨ .

أو مرض كما في قول الشمر د ل : (١)

إِذَا غَدَا الصَّكُّ يَنْدَى فِي مَفَارِقِهِمْ رَا حَوَاتِخَالَهُمْ مَرَضًا مِنَ الْكُرَمِ
والى هذه الافاق البعيدة دفعه أبوتام فبلغ منه مداه حينما جعله فـسـى
الأبعدين قائلًا : (٢)

الْبُودُ لِلْقُرْبَى وَلَكِنْ عَرَفُوهُ
لِلْأُبْعَدِ الْأَوْطَانِ دُونَ الْأَقْرَبِ

وقد عاب عليه هذا البيت العسكري في الصناعتين (٣) والآمدى في الموازنة (٤) ،
وابن سنان الخفاجى في سر الفصاحة (٥) وسواهم ، وكانوا يصدرون في عيبيهم
لهذا البيت عن معناه النثرى الذى يتعارض مع ما هو مألوف من كون الأقربين
هم الأولن بالمعروف فكان ما قاله الآمدى أن أبا تمام قد نقص المدح مرتبة
من الفضل إذ جعل وده لذوى قرابته ومنعهم عرفه وجعله فى الأبعدين
دونهم أما العسكري فقد رأى أن أبا تمام قد أغرى بهذا البيت أقرباء
المدح لأنهم إذا راوا عرفه يفيض فى الأبعدين ويقصر عنهم أبغضوه وذموه .

ولم يلحظ الآمدى والعسكري وسواهما من النقاد أن جدلية الأضداد
التي سيطرت على أبيات هذه القصيدة قد دفعت أبا تمام إلى نقيض المعنى
الشائع حتى كأنما يقاوم فى هذا البيت ما جرى عليه العرف وما أخذ به فـسـى
العادة من جعل العرف فى الأقربين فذهب إلى جعله فى الأبعدين دونهم ،

- (١) أبوتام : ديوان الحناسة بشرح المرزوقى الحناسة ص ٢٠٧ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٠٣ وهى من قصيدته فى مدح عمرو بن

طوق ومطلبها :
أَحِبُّ بِأَيَّامِ الْمَقِيقِ وَأَطِيبِ
وَالْعَيْشِ فِي أَظْلَالِ الْهَيْسِ الْمُعْجِبِ

- (٣) العسكري : الصناعتين ص ٢٨٠ .
(٤) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ١٧٥ .
(٥) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

وهذا يعنى أننا اذا لغة تتحرر من الواقع والمعتاد لتقف فى أفق مواز لهذا الواقع ، بل ومضاد له أحيانا .

وقبل هذا البيت يقول أبو تمام :

الجدُّ شيمته وفيه فكا هة	سجج ولا جد لمن لم يلعب (١)
شرس ويتبع ذاك لين خليفة	لا خير فى الصهباء ما لم تقطب (٢)
صلب إذا أعوج الزمان ولم يكن	ليلين صلب الخطب من لم يصلب
الود للقربى ولكن عرفه	للأبعد الأوطان دون الأقرب

ومنية الأبيات تقوم على جدلية الأضداد فالجد لا يلبث أن يقاوم بالفكا هة فلا يظهر إلا من خلال هذه العلاقة الضدية معها ، والشراسة تحتجج باللين ومن دونه لا يفد ولها معنى ، والصلابة يقابلها اعوجاج الزمان لتغدو بعد ذلك سبيلا إلى تليين صلابة الخطب ثم ينتهى ذلك إلى المقابلة بين العرف والود ، والقربى والاباعد ، ولا يمكن ادراك البيت مفصولا عن موضعه من القصيدة ذلك أن السياق يجعل مقابلة العرف للود مقابلة النقيض للنقيض كما هو الحال فى الجد والفكا هة ، واللين والشراسة ، والاعوجاج والصلابة ، والقربى والاباعد ، وهذا يفرغ العرف من الود فيغدو ضربا من العطاء المطلق لا يجد له مرتكزا من العطف والحب اللذين يبران للنفس تخلفها عما تملك فى سبيل انتقاله إلى شخص يعز عليها تربطها به صلة قرابة

-
- (١) الفكا هة : المزاح ، السجج : اللين .
 (٢) الصهباء : الخمر ، قطب الخمر مزجها .

أو صداقة ، وحينما يتجرد العرف من معنى الود يصبح امعانا في المعاناة والمكابدة يقاوم بها الكريم طبيعته المجدولة على الحرص والاستئثار ، ولم يكن الاسترسال بعد ذلك بذكر الأبعد الأوطان دون الأقرب عبثا بل كان أمرا طبيعيا دعا اليه السياق نفسه فبعد أن تجرد العرف من معنى الود والصداقة حررته فكرة البعد المخصصة بالوطن من ضيق أفق النسب والقربة والجوار وجعلته يأخذ بعدا جديدا يقوم على فضيلة العطاء كقيمة مطلقة وكأنما صار العرف الناشئ من الود للأقارب عرفا لا قيمة له لأن قيمة العرف تكمن في اجتيازه هوة البعد وتغلبه على الانفصال النفس العازل بين الناس الذين لا يربط بينهم جوار أو نسب .

ويكشف النسق اللغوي لكلمتي الود والعرف عن هذا الأفق الشمسي للمسألة فقد جاء " الود " مصرفا " بأل " التي تفيد معنى الجنس وكأننا هو قدر مشترك بين الناس جميعا فهو من باب الفريزة التي لا فضل لأحد على أحد فيها لأنها تشمل جميع الناس بل والحيوان كذلك ، أما العرف فقد جاء مخصصا بإضافته إلى الممدوح " عرفه " وكأننا هو أمر خاص به يميزه عن سواه من الآخرين ، ومن ثم صح أن يكون من باب الخلائق المتعبهة التي قال عنها في نفس القصيدة :

تَعَبُ الْخَلَائِقِ وَالنَّوَالِ وَلَمْ يَكُنْ بِالْمُسْتَرِيحِ الْعَرَضِ مَنْ لَمْ يَتَعَبْ

وتجانب الأضداد وتواليها يسيطر على لغة هذا البيت حينما يصبح التعب وسيلة للراحة في الوقت الذي تنكشف فيه الراحة عن التعب وكأن هناك جدلية عامة تنظم الأشياء فتحيلها إلى سلسلة من الحركة المستمرة للأضداد

الملاحظة التى تتكشف فيها الأشياء عن نقائصها على نحو ما يظهر ذلك
فى القصيدة نفسها حيث يقول :

فستُخرب الدنيا وأبنية العلى وقبابها جدد بها لم تُخرب
رفعت بأيام الطعان وغشيت رقرق لَوْنٌ للسَّماحةِ مذهب

فالخلود يرتبط ارتباطا وثيقا بالفناء والقباب التى تنبثق مرتفعة نحو السماء
تتعلق من خلال الجدلية التى تتعاور البيت من طرفيه بالخراب ونفس
الخراب ، ويتزامن البناء والتأسيس مع القتل والتدمير حينما ترفع القباب
بأيام الطعان ليتأتى من وراء ذلك العلو والتسامى الذى يلوح على غشاء
نورانى مذهب وكأنما هو لحظة التجلى التى تنتهى إليها حركة التفسير
والتحول التى تمس جوهر الأشياء .

وكما أثار أبوتام سخط ناقديه حينما قذف بالجوهر إلى الأفاق التمس
تجاوز به حدود المؤلف والمعهود بعد أن جرده من أسباب الود والنسب
والجوار فقد أثارهم كذلك حينما جرد الجوهر من مشوة الحمد والمافين من
موقف الشكر والثناء حيث يقول : (١)

لو يعلم العافون كم لك فى الندى من لذة وقريحة لم تحمد (٢)

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٢٥ من قصيدة فى مدح المأمون

مطلعيها : كشف الخطأ فأوقدى أو أحمدي لم تكمدى فظننت أن لم يكمد
(٢) العافون : الطالبون العرف . قريحة الإنسان ملكته التى جبل عليها .

فقد عاب عليه الآمدى هذا البيت فائلا : إنه غلط لأن هذا الوصف الذى وصف به الممدوح داعية إلى أن يتناهى الحامد له فى الحمد ويجهتسده فى الثناء لا أن يسدع حمده (١) .

والآمدى لم يقف من هذا البيت إلا على معناه النثرى الذى يتعارض مع ما جرت به العادة فى وصف الممدوحين والثناء عليهم ولذلك عابه دون أن يعيأ بلفظه الشعرية والمعنى الذى ينبثق من تركيبه اللغوى وعلاقته بسباق الأبيات التى سبقته والتى لحقت به .

فأبوتمام يجرى السائل من موقف الشكر والثناء والتذلل ليعطيه بعدا جديدا تتوتر علاقته فيه بالمعطى حتى تصبح غايته من الأخذ بالإلام والأيذاء عند ما يحمل المعطى على التغلى عما هو عزيز عليه وغال لديه (٢) ، ولذلك يأتى الحمد محصلة لاجتياز المعطى لهذا الاختبار وثباته لهذا الامتحان .

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤١ .
(٢) نستطيع أن نتبين هذه العلاقة المتوترة بين العافى والمعطى فى أبيات أخرى لآبى تمام حينما تستحيل إلى ضرب من المداء حتى تتوارد على الموقف ألفاظ الخوف والشج واللطم : يقول : (الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٢١٠) :

أنا ثابو بحمص فى كل ضرب
من ضرب الإكثار والإفحام
كل قدّم أخاف حين أراه
مقبلاً أن يشجنى بالسّلام
رافعا كفة لبرى فلا أحسب
جائنى لغير اللطام

وكما جرد أبوتما العافى من الحمد فقد جرد المدوح من الألم الذى يستشعره من يفقد جزءاً مما يمتلك، ذلك أن ارتباط الكرم الوثيق بالألم إنما هو نتيجة الاحساس بالخسارة ، غير أن أبا تمام يسمو بمدوحه فوق هذا الاحساس الطبيعى حينما يرتبط فعل الكرم لديه باللذة والسرور . ويلبس بالمعنى أقصى أبعادها من خلال " كم " الخبرية وتقديم الجار والمجرور " لك " والتكثير والعطف فى " لذة " وقريحة " .

وشرة هذا الموقف الذى تتعارض فيه غاية العافين وطبيعة المعطوس أن يصبح الحمد نتيجة للجهل وعدم العلم فلو علموا بحاله ما حمدوه فهم إنما حمدوه لأنهم لا يعلمون بما يحده له الكرم من سرور وأريحية .

وهذا نلاحظ أننا فى هذا البيت إزاء لغة تتجاوز الواقع وتحرر من الإلف حينما تمهد إلى تفريغ الكلمات من دلالاتها لتعاود شحنها بدلالات أخرى حتى كأننا نتفتق عن نقائصها وأضداد ، وهذه هى السروح المسيطرة على أغلب أبيات القصيدة حيث يقول :

صَدَمَتْ مَوَاهِبُهُ النَّوَائِبَ صَدَمَةً	شَغَبَتْ عَلَى شَفْبِ الزَّمَانِ الْأَنْكُدُ (١)
وَطَلَّتْ حُزُونُ الْأَرْضِ حَتَّى خَلَّتْهَا	فَجَرَتْ عَيُونَا فِي مَتُونِ الْجُلُودِ (٢)
وَأَرَى الْأُمُورَ الشُّكْلَاتِ تَمَزَّقَتْ	ظُلُمَاتُهَا عَنْ رَأْيِكَ الْمَتَوَقَّدِ

(١) شغبت : احدثت احدثاد المسكر .

(٢) الحزن : ما صلب من الأرض وارتفع .

عن مثل نصل السيف إلا أنه
فبسطت أزهرها بوجه أزهر
مازلت ترغب في الملاحق بدت
لو يعلم العافون كم لكفى الندى
وكأنما نافست قدرك حظاً
فإذا بنيت بجود يومك مفخراً
مذ سل أول سلة لم يغمد
وقبضت أريد ها بوجه أريد
للراغبين زهدة في المسجد
من لذة وقريحة لم تحمد
وحسدت نفسك حين أن لم تحسد
عصفت به أرواح جودك في غمد

فعميون الماء تتفجر من متون الجلمد ، والرأى المتوقد الزاهر تتمزق عنه
الأمر المشككة المعضلة ، والسيف يجرد من غمده فلا يغمد بعد هذا
أبداً وهكذا تفرز الأشياء نقائصها وتؤول إلى أضدادها ، ومن هنا يتجلى
الطامعون في العطاء وقد زهدوا في الذهب وهذا يبلغ بالمعنى حد المستحيل
الذى لا يفسره إلا أننا أمام لغة تقتصر في الشيء ما ينافيه ويناقضه ، ولهذا
لا تلبث أن تتمد إلى الممدوح بمد ذلك وهو رجل واحد فتجعل منه رجلين
اثنين متضادين هما حاسد ومحسود ينافس كل منهما الآخر ويكيد له حتى
يؤول الجود إلى هدم ونا في آن واحد حينما ينقسم على نفسه فيد مر اللاحق
منه السابق .

وقد غاب الآمدى على أبى تمام قوله :
فبسطت أزهرها بوجه أزهر وقبضت أريد ها بوجه أريد
لأنه قال الأمر المشكلات وجعل لها ظلمات فكيف يقول فبسطت أزهرها

والزهر هي النيرة والمشكلات لا يكون فيها شيء نير (١) ولم يلحظ الآمدي روح الصيرورة التي تسيطر على الأبيات والتي تؤول معها الأشياء، إلى أضدادها أو ينقسم الشيء فيها على ذاته حتى يفد وشيئين مختلفين متناقضين والأمور المظلمة المشككية لم تلبث أن لمستها هذه الرؤية فتمزقت عن شيئين مختلفين أحدهما أريد والآخر أزهر، كما أنها لمست المدح فجعلت له وجهين يققان على طرفي نقيض ينسبط أحدهما مزهرا وينقبض الآخر مریدا .

وقد انقسم تركيب البيت في ظلال هذه الرؤية إلى شطرين متقابلين تقف كل وحدة لخوية فيهما بازا، الاخرى .

وكلمة التمزق التي تألقت في البيت الثالث تحمل في طياتها تكشيفا لهذه الرؤية الشعرية التي تتفجر فيها الأشياء لتزدوج وتتقابل بحيث لم تلبث أن تمحضت بعد ذلك عن فكرة السيف وهو يسيل من الغمد . ولفظ التمزق وثيق الصلة كذلك بالفاظ التفجير والوطء والشغب والصدم التي حفلت بها الأبيات .

والكيميا، التي استهجنها بعض النقاد في قوله من القصيدة نفسها
 ما زال يمتحنُ العلاء ويروضُها حتى أتقته بكيميا السُّودِ
 فقال ابن عمار في رسالته في ذكر أخطاء أبي تمام . وتالله ما يدرى كثير ممن

العقلاء ما أراد ولا يتكلم بهذا، إلا من يجب أن يحظر عليه ماله ويظال فسي
المارستان حبسه (١) وقال ابن سنان الخفاجي عند إيراد لقول أبي تمام :

ليزدك وجداً بالسّاحة ما ترى من كيمياء المجد تغن وتفرم

قال : وكيمياء من ألفاظ المصانف المبتذلة وليست من ألفاظ الخاصة ولا يحسن
نظم مثلها (٢) . ولم يفتن أولئك النقاد أن هذه الكيمياء تقتضى حالات
التحول والتبدل التي تطرأ على الأشياء وترصدها وهي في مراحل الصيرورة
التي تنبثق عن امتزاج العناصر والتقاء الأشباه والأضداد فهي محصلة
صراع الهدى والضلال ، والرضا والسخط ، والحلاوة والمرارة والهيام
والبناء التي تلوح معالمها في سائر الأبيات . (٣) .

وتبهم هذه الرؤية الشعرية على القصيدة لتقف خلف تفسير المديس
من الظواهر اللغوية التي امتازت بها لغتها والتي كانت موضع انتقاد وعيب
كثير من النقاد الذين تناولوا شعر أبي تمام : من ذلك قوله :

عَبَثَ يَرْوَحُ الْجَدُّ فِيهِ وَهْتَدى	هَبَّتِ الْفِرَاقُ بَدَمَعِهِ وَقَلْبِهِ
بَصَابَتِي وَأَذَلَّ عَزَّجَلْدِي	يَا يَوْمَ شَرِّ يَوْمٍ لَهْوٍ لَهْوِهِ
مَا كَانَ أَقْبَحَ يَوْمٍ بَرْقَةٍ مَشْدِ (٤)	مَا كَانَ أَحْسَنَ لَوْ غَبَرَتْ فَلَمْ نَقْلُ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٥٠ الهامش .

(٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٦٦ .

(٣) الديوان شرح التبريزي ج ٢ ص ٤٥ .

(٤) لو غبرت : لهقيت من الأضداد ، بركة منشد اسم بقعة .

غاضَّ الهوى بهريَّ حِجَّاهُ المَزِيدُ (١) ظَلَمَ السُّتُورَ بِحُورِ عَيْنِ نَهْسِدِ وَشَيَّ البُرُودَ بِمَسْجَفٍ وَمَهْسِدِ بِالْعَيْسِ إِنْ قَصَدَتْ وَإِنْ لَمْ تَقْصِدْ (٢)	يَوْمَ أَغَاضَ جَوَى أَغَاضَ تَعَزَّيْسًا عَطَفُوا الخَدَّ وَرَعَلَى البَدْرَ وَوَكَّلُوا وَثَنُوا عَلَى وَشَى الخَدِّ وَدِ صَيَانَسَةً غَلَّ المَرُورَةَ الصَّحَاحَ عَزَمَهُ
---	--

فالثنائية التي تنبعث عنها الرؤية الشعرية تتحكم في الفاظ الأبيات لتقيم منها أزواجاً متقابلة أو أنها تتفق الشيء إلى شيئين متقابلين ، ففي البيت الأول يتحرك الجد في ظلال العبد حتى يمنح كل منهما الآخر بعداجد يدا يفقد فيه حدوده المميزة فلا يغدو الجد عندئذ ساكناً رصيناً وإنما هو متحرك حركة قلقة عابثة يتجاذبها الرواح والاعتداء ، وتتعاور الأضداد المحسب لتقتنص منه زوجين اثنين هما الدمع والقلب ، وتجاورهما في هذا التركيب الذي تهيم فيه علاقة الضدية على الأشياء يدفع بهما إلى طرفى نقيض حينئذ يسر أحدهما الحب فيعملنه الآخر لتكون حركة الإخفاء والإظهار إحدى أهم الثنائيات الجدلية التي تتحرك في أفقها سائر الابيات .

(١) الحجا : العقل .

(٢) غل : قبض وطوى ، او من غل في الشيء إذا أدخله فيه ، المروراة : واحدة مروريات وهي الارض الخالية التي لا شيء فيها . الصحاح : جمع صحاح وهي الأرض المستوية الواسعة . قصدت : يجوز ان تكون للعيس بمعنى قصدت العيس الشيء إذا اتجهت اليه ، أو للمروراة بمعنى قصد الشيء إذا اتسع .

وقد عاب الآمدى (١) وابن سنان الخفاجى (٢) وأبو هلال العسكري (٣)

وسواهم قوله :

يا يومَ شرِّهَ يومَ لهوى لهوهِ بصَّابَتِي وَأَنْزَلَ عِزَّ تَجَلُّدِي

وعده من قبيح التراكيب بدعوى ما بين ألفاظه من تداخل ومعاظله فكان مما ذهب إليه الآمدى أنه كان بإمكان أبى تمام أن يستغنى عن ذكر اليوم فى قوله " يوم لهوى " لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه فلو قال " يا يوم شمره لهوى " لكان أصح فى المعنى من قوله " يا يوم شره يوم لهوى " وأقرب فى اللفظ . وقد غزبت عن الآمدى الثنائية التى تنبعث عنها ألفاظ البيت وما تتسم به من ترديد وتداخل وتجاذب لا يتأتى مع ما ذهب إليه من اكتفاء ببعض الكلمات دون بعض ، فالיום ينشطر إلى يومين يوم للهو والآخر يوم للتشريد ، واللهو بدوره ينقسم إلى لهوين للهو للشاعر ولهو للأيام ، والعلاقة بين هذه الأطراف علاقة تضاد وصراع لا ينتهى ، يفك كل طرف منها بنظيره والمقابل له فالיום يشرد اليوم واللهو يتسلط على اللهو والمز يؤول إلى ذل وتعقيد البيت ثمرة هذا الصراع الدرامى الذى يدور بين كافة أطرافه .

وكما استهجن النقاد تركيب هذا البيت وعابوا ما بين ألفاظه من تداخل

ومعاظله فقد وقفوا نفس الموقف من قوله :

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٩٤ .

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٥٠ .

(٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٢٩ .

يَوْمَ أَفَاضَ جَوَى أَفَاضَ تَمَزَّيًّا خَائِيَّ الْهَوَى بِحَرَى حِجَاهُ الْمَزِيدِ
 فعابه عليه الأمدى (١) والعسكري (٢) والقاضى الجرجاني (٣) وابن سنان
 الخفاجى (٤) وابن المعتز (٥) وسواهم لما كانوا يرونه فيه من تعقيد واستكراه
 كما يقول الأمدى ، ومشكلة هذا البيت أن أبا تمام يقتصر فيه لكل لفظ جانبين
 متضادين متباينين يتجاذبان به إلى طرفى نقيض أو يقيم إزاء اللفظ لفظاً
 آخر مضاداً له ، وبهذا أصبح للجوى جانبان أحدهما يفيضه اليوم والآخـر
 يفيض التمزى ، كما أصبح للتمزى جانبان كذلك أولهما يفيضه الجوى وثانيهما
 يخوض الهوى بحرى حجاه ، وألفاظ الفيض والغيتى والخوض أطراف متقابلة
 يفيض كل منهما إلى الآخر فى علاقة جدلية تقوم على أساس وثيق من التضاد
 والتباين ، وجميعها تتبع من لفظ البحر الذى أضيف إلى الحجا فانتزع منه
 ما يعتاد أن يوصف به من هدوء ورزانة وثبات ، وجاء البحر فى صورة المثنى
 ليتساق مع بقية الثنائيات التى تقف علامات بارزة وراء ألفاظ البيت ، وجاء
 الزناد فى آخر البيت نتيجة لكل حركات الاضطراب والتباين التى تفضى

(١) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٩٦ .

(٢) أبوهلال العسكري : الصناعتين ص ٣٢٩ .

(٣) القاضى الجرجاني : الوساطة ص ٢٠ .

(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٥٠ .

(٥) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٤ .

اليها الكلمات وساغ أن يوصف به العقل بعد أن انتزع منه البهران استقراره
وسكينته . (١)

وكان مما عابه الآمدى على أبي تمام أيضا قوله :
وَتَنَوَّأَ عَلَى وَشَى الْخُدُودِ صَيَانَةً وَشَى الْبُرُودِ بِمَسْجَفٍ وَمَهْدٍ
لانه كان يرى ان المهد هو الوطاء الذى يوطأ تحت المرأة ولذلك استنكر
أن يعطف على السجف الذى ذكر أنهم ثنوه على وشى الخدود والمهد - على
حد قول الآمدى لا يشرك السترفى شىء من تغطية الوجه ولا صيانته
ولا بنيت الفاظ البيت إلا على ستر الخدود بالستور ولا يتعلق المهد بالمعنى
باضمار لفظ ولا غيره (٢) .

(١) كان الامدى يرى أن العقل لا يوصف بالإزياد وإنما يوصف به البحر ،
والتجوز فيه اتباع للتوجه الارداً وعدول إلى خبث الطريقة عن الوجهه
الأوضح . وكذلك استهجن غرض الهوى بحر التمزى وعده فى غايصة

البعد والمهجانة (الموازنة ج ٢ ص ٢٩٦) .

(٢) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤٧ .
وقد تعلق الأستاذ محمد الحسينى فى كتابه (أبوتام وموازنة الآمدى
ص ٨٩) بخطأ ورد فى بعض نسخ الموازنة حينما حرف قول الامدى :
كيف يكون منسوقا على السجف أى معطوفا عليه إلى " كيف يكون مشرفا
على السجف " ولذا ذهب ينمى على الآمدى هذه الجملة قائلا " هذه
مغالطة من الآمدى فإذا كان المهد هو الوطاء كما ذكر فلماذا يريى
من أبوتام أن يجعله مشرفا على السجف ؟ ولماذا يكون مشرفا أو غير
مشرف ؟ مافائدة الاشراف هنا وما الداعى إلى ذكره " ثم قال : " إن
للمهد معنى آخر هو السابغ الممدود أفلا يصح أن يثنى على وشى الخدود ؟
إن هذا سائغ ومقبول وإن فيه لجنا سا بديعا ولكن الآمدى يريى
بهذه المغالطة ان يذهب بهذا الجمال " . على أنى لا أرى فى لفظ
مهد أى معنى حمل جناسا بديعا أو غير بديع .

غير أن في تخصيص الآمدى للمهد بأنه مايوطأ تحت المرأة شيئاً من تشييق حدود اللفظة وقصرها على جانب واحد من عدة جوانب محتملة فيها فطبيعة هذا المهد إنما تتحدد في ضوء وظيفة الصيانة التي أنيطت به وعندئذ لا يخرج عن كونه نوعاً من الستار الذي تصان به النساء وتصبح علاقته بالمعنى التي لم يكتشفها الآمدى أنه جاء معطوفاً على المسجف ليث في وشى البرود ازدواجاً وثنائية تتحد بين المسجف والمهد فتتناسب مع تلك الثنائيات التي تشيع في هذا البيت وسواه من أبيات القصيدة ، فالبيت يبدأ بلفظ الشئ وفيه ما هو جلى من المزاوجة بين شيئين يربط بينهما صراع جدلى يقوم على محاولة أحدهما إخفاء الآخر ولذا فهو وثيق الصلة بلفظ العطس الذي بدأ به البيت الذي قبله كما أن جدلية الحركة فيه تتساق مع جدلية حركة الإفاضة والإغاضة التي تشيع بها البيت السابق عليهما ، وتنجلي حركة الشئ عن وحدتين كبيرتين متقابلتين هما وشى الخدود ووشى البرود وقصد انطوت الوحدة الأولى منهما على جزئين أوضحهما التبريزى حينما فسر ووشى الخدود بأنه حمرتها وياضها (١) أما الوحدة الثانية فقد برزت جزئياها في صورة المسجف والمهد من وشى البرود .

وتظل التثنية تحرك الالفاظ فيما يلى ذلك من أبيات كقوله في
 أهلاً وسهلاً بالإمام ومرحباً سهلت حزنه كل أمر قد نـ

تظهر التثنية في عطف " سهلا " على " أهلا " لتشكيل الاثنان وحيدة
يفصلها لفظ الإمام عن الوحدة الأخرى " مرحبا " وتتقابل الحزونة والسهولة
في ثنائية ضدية جدلية ، أما لفظ قرد فقد تجلت التثنية فيه في صورة
تكرار للحرف الأخير وهو حرف الدال الذي ينبني عليه روى القصيدة . ونجد
الشئ نفسه في لفظي المرواة والصاحص في البيت التالي لهذا البيت
وهو قوله :

غَلَّ المَرَوَاتِ الصَّاحِصَ عَزَمَهُ بالميسِ إِنْ قَصِدَتْ وَإِنْ لَمْ تَقْصِدْ

حيث بنيت اللفظتان على تثنية المقاطع في كل منها وتكرارها وقد جاءت
الصاحص بالجمع وصفا للمرواة مفرد مروريات لما يستنبطه لفظ المرواة من
دلالة على التثنية التي هي نوع من الجمع . ولفظ غل الذي جاء في صدر
البيت وثيق الصلة بلفظي العطف والثنى اللذين تصدرا البيتين السابقين
لما يتضمنه هذا اللفظ من معنى ادخال الشئ في الشئ ، ومع أن الشراح
قد فسروا هذا الفعل " غل " بأكثر من تفسير فذهبوا إلى أنه من غل فـ في
المختم أو الغل وهو القيد أو أنه من القبض (١) ، إلا أن ربطه بسباق
الآبيات وادخاله في إطار الحركة التي تنتظمها من شأنه أن يرجح المعنى
الذي سبق ذكره . بل ويرجح كذلك رواية " غل " على الرواية الأخرى التي
استحسنها التبريزي (٢) وهي " عل " لأنها وإن كانتا تشتركان في دلالتهما

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٧ .

(٢) قال التبريزي : " وان رويت " عل " فهو السائغ الجيد الذي سار فيها

مرة بعد مرة يؤخذ من علل الشرب والحديث " (الديوان بشرح

التبريزي ج ٢ ص ٤٨) .

على التثنية الا أن غل تنفرد بتخصيص حركة التثنية بجدلية الخفاء والظهور وكذلك تتجانس صلابة الطى فى "غل" مع صلابة العزم والعيس والمرورة والأمر القرد .

ومن معالم الثنائية التى تنبنى عليها الأبيات ذلك التردد الذى يتجلى فى عجز البيت بين حالتين حينما يقول " "إن قصدت وإن لم تقصد " والطريف أن ذلك التعبير ينطوى على إيهام دلالى يجعله يفضى إلى معنيين مختلفين ، فالقصد يحتمل الاتجاه نحو الشئ كما يحتمل اتساع ذلك الشئ نفسه وابتماد اطرافه ونواحيه . ومن هنا ذهب شراح البيت إلى القول بأن الفعل فى هذا التركيب يجوز أن يكون للعيس إذا كان ممن قصد الشئ بمعنى توجه اليه كما يجوز أن يكون للمرورة إذا كان ممن قصد الشئ إذا اتسع وماذا لك إلا لهيمنة الثنائية التى تتجلى فى بعض التراكيب وتتسرب فى ثنايا تراكيب أخرى .

وعاب الامدى من القصيدة نفسها قوله :

فَلَوِيتَ بِالْمَوْعِدِ أَغْنَاكَ الْوَرَى وَحَطَمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهَرَ الْمَوْعِدِ

لان انجاز الموعد - كما يقول الامدى - هو تصحيحه وتحقيقه وبذلك جبرت العادة أن يقال : قد صح وعد فلان وتحقق ما قال وذاك إذا انجزه فجعل أبوتام موضع صحة الموعد حطم ظهره وهذا إنما يكون إذا اختلف الوعد وكذب ألا تراهم يقولون قد مرض فلان وعده وعله ووعد وعدا مريضاً

فإننا أخلف وعده فقد أماته والإخلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد
لا الإنجاز. (١) والامدى أسير فى نقده لما جرت به العادة فى الكلام لذلك
راح يتلصص من شعر أبى تمام ما يوافق به هذه العادة ويؤيد مذهب
فاستدل بقوله : (٢)

إِذَا وَعَدَ انْهَلَتْ يَدَاهُ فَأَهْدَتَا لَكَ النِّجْحَ مَحْمُولًا عَلَى كَاهِلِ الْوَعْدِ

على أن كاهل الوعد إذا حمل النجاح فمن سبيله أن يكون صحيحا لا أن
يكون مخطوئا . ولم يلحظ الامدى أن فى حمل النجح على كاهل الوعد
شئ من قهر الوعد والتسلط عليه وما ذاك إلا لأن الوعد يرتبط ارتباطا
وثيقا بالمثل فى كثير من شعر أبى تمام حتى يفد وعارا من شأن الكريم أن يترفع
عنه كما فى قوله : (٣)

يَرَى الْوَعْدَ أَخْزَى الْعَارِ إِنْ هُوَ لَمْ تَكُنْ مَوَاهِبُهُ تَأْتِي مَقْدَمَةَ الْوَعْدِ
فَلَوْ كَانَ مَا يُعْطِيهِ غَيْثًا لَا مَطَرَتْ سَحَابُهُ مِنْ غَيْرِ بَرْقٍ وَلَا رَعْدِ

(١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣١ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١١٣ وهو من قصيدة فى مدح أبى المخيث
المراققى ومطلعها :

شَهِدْتُ لِقْدَ أَقْوَتْ مَغَانِيكُمْ بَعْدِي وَمَحَتْ كَمَا مَحَتْ وَشَائِعٌ مِنْ بَرْدِ
(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٢٠ وهو من قصيدة فى مدح أبى

عبد الله الأزدي مطلعها :
عَفَتْ أَرْبَعُ الْحَالَاتِ لِلْأَرْبَعِ الْمُدِّ لِكُلِّ هَضِيمِ الْكَشْحِ مَجْدُ وَلَةِ الْقَدِّ

والحيلة في هذا أن الوعد ، بما يشتمل عليه من تسويق وتأجيل ، يتعارض مع فكرة الانقاذ التي يهدف إليها فعل الكرم ولذلك فإن من شأن الوعد أن يجرّد الكرم من دلالة وقيمته حيث يقول : (١)

وما نفع من قد مات بالأس صا ديا إذا ماسمأ اليوم طال انهماؤها
وما العرف بالتسويق إلا كخلة تسليت عنها حين شط مزارها
ومن هنا تتولد فكرة قتل الوعد وتحطيمه والفتك به وكأنما في ذلك تخليص
للكرم وتصفية له .

وإذا أعدنا النظر في تركيب البيت الذي عابه الأمدى لاحظنا أن الوعد يشتمل على احتمالين : الإنجاز والخلف . وقد جرد أبو تمام الوعد من الإنجاز حينما ذكره مقابلا له وذلك استقل الوعد بمعنى الخلف وتأسي اسقاطه بالإنجاز والقضاء عليه به .

وهذا ما يحل لنا أشكال البيت الآخر الذي شارك البيت السالف فيما عابه الأمدى على أبي تمام من قتل الإنجاز بالوعد وتحطيمه له (٢) في قوله (٣) :

إذا مارحى دارت أدرت سماحة رحي كل إنجاز على كل مؤيد

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٤٦١ وهي في عتاب أبي ابن داؤود ومطلعيها :

رأيت الصلا معمورة بك دارها إذا اجتمعت جاشا وقرقرارها

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٢ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣١ وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد

محمد بن يوسف الطائي مطلعيها :
سرتستجير الد مع خوف نوى غد مات قتادا عند ها كل مرقد

وقد عاب عليه الآمدى وابن سنان الخفاجى (١) قوله (٢) :

لو كان فى عاجلٍ من آجلٍ بدلٌ لكان فى وعدٍ من رُفدٍ بدلٌ

لأن الناس - كما يقول الآمدى - كلهم على اختيار العاجل وإيثاره وتقديره
على الآجل ، ولم يرتض الآمدى رأى من ذهب إلى تقدير مضاف محذوف يستقيم
به المعنى فيصبح لو كان فى عاجل قول من آجل فعل بدل لكان فى وعد
من رُفد بدل وذلك أنه ليس فى التركيب ما يدل على هذه الإضافة المحذوفة
فطريقة لفظ البيت أن يكون معناه : لو كان فى شىء عاجل من شىء آجل
بدل (٣) . والآمدى محق فى بعض ما قال لأن فى تنكير لفظى عاجل وآجل
واطلاقيهما دون تقييد بإضافة أو متعلق ما يجعلهما أوسع وأشمل مـــــــ
أن تقصرا على عاجل قول وآجل فعل فحسب حتى كأنما هما طرفا قاعدة
عامة كلية احتكم إليهما فى المفاضلة بين الوعد والرفد .

وأبو تمام فى هذا البيت يجرى الوعد والرفد من دلالتيهما المحددتين
فلم يعد الوعد مجرد كلمة تحمل التزاما بعبء فى المستقبل ولم يعد الرفد

(١) ابا سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٠ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم

مطلعها :
فحواك عينٌ على نجواك يا مدل حتام لا يتقض قولك الخطل

(٣) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ١٩٣ .

هو ذلك العطاء الذى يقدم للسائل إذ ليس فى البيت فرق بين الوعد والرفد لأن بالإمكان أن يقوم كل منهما مقام الآخر حتى يحل الوعد محل الرفد لولا هذا الفرق الزمنى الذى يجعل من أحدهما عاجلا والآخر آجلا فيجبرهما على أن ينطويا تحت هذه القاعدة العامة التى لا يمكن للماجل فيهما أن يغنى عن الآجل لأن القيمة تظل مرتبطة بالغياب .

والوعد فى هذا البيت لم يأت مطلقا كما فى الابيات التى سبقت بل جاء مضافا إلى المدح فهو " وعده " وهذا ما يكسبه بعدا خاصا يلتقى فيه بالرفد فهو أشبه ما يكون بالكلمة السحرية التى تحمل معها أثر الفعل فلا يفدو هناك فرق بين القول والفعل فيهننا فهو مثل ذلك الوعد الذى قال فيه (١) :

إِذَا وَعَدَ انْهَلَتْ يَدَاهُ فَأَهْدَتَا لَكَ النِّجَحَ مَحْمُولًا عَلَى كَاهِلِ الْوَعْدِ
هَلُو حَانَ تَفْتَرُ الْمَكَارِمَ عَنْهُمْ كَمَا الْغَيْثُ مَفْتَرٌ عَنِ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ (٢)

ومع أن يحطم أبوتما الفرق بين الوعد والرفد فيدرب ذلك العلة المادية التى تجعل أحدهما خيرا من الآخر يقيم بينهما فاصلا جديدا يتفاضلان به

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١١٣ .

(٢) دلوحان يعنى يديه والدلح مشى الرجل وهو مثقل ثم استمير للغمام فقليل غمامة دلوح : اذا كانت مثقلة بالماء بطيئة السير .

هو فاصل الحضور والغياب فأحدهما حاضر عاجل هو الوعد والآخر غائب
 آجل هو الرصد وعندما ترتبط القيمة بالغياب لا يمكن للوعد أن يغنى عن
 الرصد (١) .

وبذلك ينحل اشكال بيت آخر من القصيدة نفسها كان ما عابه الامدى
 على أبى تمام وهو قوله :

من حُرْقَةٍ اَطْلَقْتُهَا فِرْقَةً اَسْرَتَ قَلْبًا وَمِنْ غَزَلٍ فِى نَحْرِهِ عَذَلُ

فقد ذهب الامدى الى أن هذا المعنى ردى لأن القلب إنما يأسره ويملكه
 شدة الحب لا الفراق لأن للفراق لوعة صعبة ونارا محرقة عند وروده فلا يسمى
 ذلك أسرا وإنما هو محنة تطرأ على أسير الحب فالفراق إنما له لوعة ثم تبسود
 ناره وتغمد وقتا مؤقتا حتى يدرس الحب . والفراق يفك أسرا الحب وينسى
 الخليل خليله اذا امتد به الزمان ثم استشهد الامدى على صحة ما ذهب اليه

(١) حينما حاول الاستاذ الحسينى الرد على الامدى فى نقده لهذا البيت
 قصر العاجل على الوعد والآجل على الرصد ثم ذهب الى أن الوعد لا يمكن
 ان يرضى به عاقل لانه لا يطعم جائعا ولا يكسو عاريا ولا يبل صديان وإنما
 الآجل - وهو الرصد هنا - هو الذى من أمره كل ذلك ولذا كان فى
 حقيقة الأمر هو المحبوب والمطلوب والمرغوب فيه (ابوتام وموازنه)
 الامدى ص (٨١) .

ولم يفتن الاستاذ الحسينى الى أن اطلاق لفظ العاجل والآجل
 فى بيت ابى تمام جاء مجردا من أى تعريف أو إضافة أو متعلق ومن
 شأن ذلك أن يجعلها قاعدة عامة شاملة يدخل الوعد والرصد فى
 ثنائياها لا أن تجعل هى مقتصرة عليهما فحسب .

بقول زهير بن جناب :

إذا ما شئت أن تسلى حبيباً فأكثر دونه عدد الليالى
فما أنسى خليلك مثل نأى وما أبل جديك كابتدال

وقول الآخر :

يُنسى الخليلين طول النأى بينهما وتلتقي طرق شتى فناءً تِلَفُ (١)

والذى فعله أبوتام وأنكره عليه الأمدى أنه أحل الفرقة محل الحب فبدلاً من أن يقول " حب أسر قلباً " قال : " فرقة أسرت قلباً " فإذا كان ممن شأن الفرقة فى شعر السابقين أن تخدم لوعة الحب وتنسى الخليل خليله فإن لها شأنًا آخر فى هذا البيت لأنها تأسر القلب فتصبح هى بذاتها ضرباً من الحب أو العشق حينما تلعب نفس الدور الذى يلعبه .

ولو نظرنا فى الأبيات التى تلت هذا البيت وهى قوله :

وقد طوى الشوق فى أحشائنا بقر عين طوتهن فى أحشائها الكلل (٢)
فرغن للسحر حتى ظل كل شج حران فى بعضه عن بعضه شغل (٣)
يخزي ركام النقا ما زرهها ويفضح الكحل فى أجفانها الكحل
تكان تنقل الأرواح لو تركت من الجسوم إليها حيث تنقل
طلت دماء هريقت عند هن كما طلّت دماء هدايا مكة الهممل (٤)

(١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٢٤ .

(٢) الكلل : جمع كله ستر رقيق مشق .

(٣) فرغن للسحر : أى قصدن إليه .

(٤) الهممل : المتروك بدون رعاية ومنه ماء همل : سائل لا حجارة تمنعه

ولا حاجز .

نلاحظ في الأبيات السالفة أن أبا تمام يعتمد إلى إخفاء الأشياء وإحالتها من الحضور إلى الغياب ومن هنا يتردد حرف الجر "في" وما يتضمنه من دلالة اختفاء شيء في شيء فالشوق يطوى في الأحشاء والنسوة تطويهن الكلل في أحشائها ، والأعجاز تختفي في المآزر فلا يدل عليها إلا الاسم الموصول المبهم "ما" والكحل كما في الأجنان فإذا تسرب إليه الكحل فاجأه وفضحه وتلعب صيغة الجمع في "مآزر" و "أجنان" دورا واضحا في عطية الإخفاء بما تنطوي عليه من دلالة على التعمد والكثرة التي تساعد على إخفاء الشيء والكلل والأحشاء والمآزر والأجنان تنطوي على إمكانية إخفاء الشيء وتخفيه ولذا تنتصب علامات بارزة في ثنايا الأبيات تتمحور حولها تراكيبها اللغوية .

والسحر الذي فرغ له النسوة يمتبطن حركة الإخفاء هذه لما ينطوى عليه من دلالة على التخيير والتغيب وتد مير المحسوس .

ومعد أن يجرد الإخفاء الأشياء من طبيعتها المادية تتوتر علاقتها بما يحيط بها من ماديات فالنسوة اللائي فرغن للسحر يشغلن الشجن ببعضه عن بعضه والأعجاز التي توارت خلف الاسم الموصول "ما" ملتفة بهذه المآزر المتعددة تتسلط على ركام النقا فتفضحه وتخزيه وكأنما هي تنص على ما يته المائلة المتراكمة ، وأما الكحل فانه يفضح الكحل وكأنه يفكر عليه جماله الزائف ولا يبقى من سبيل للاتصال بهذه الكائنات المتسامية إلا بالتجرد من مادية الجسم ولهذا فالأرواح تكاد تفارق الأجسام لتتصل بهذه الكائنات الروحانية

والدماء التى تهرق فى البيت الأخير تنطوى على أعلى معالم التجرد من
الجثمان والفتك به للسمو عليه والارتفاع عن ماديته ، وهذا هو سر إيهامها
بصورة دماء الهدى وهى تهدر فى مكة المكرمة فى سبيل فكرة دينية روحانية
سامية تهدف إلى تطهير الجسد من أدران الخطيئة والوصول إلى درجة
عالية من رضا الله وغفرانه (١) .

نخلص من هذا إلى أن تغيب الشيء وإخفائه ينطوى على تخليصه
من ماديته وحالته إلى وجود مثالي روحاني سام بينما تضي عليه سمة الخضوع
والظهور واقعية مادية محددة تحجب ما تتطلع إليه الروح من آفاق قصوى
ترسمها للأشياء فى عالم الغيب المطلق . وهذا ما يفسر لنا الفرقة حينما
تغدو قيمة تحمل محل الحب ، وكذلك يفسر لنا الصراع بين العاجل والآجل
حينما لا يغنى العاجل عند أبى تمام - عن الآجل ، بعكس ما جرى عليه العرف
والعادة وما ذكرا لأن الآجل مازال فى طيات الغيب والصلة به مازالت
صلة روحانية يحدد أبعادها الحلم والأمل .

(١) شرح التبريزى الأبيات الثلاثة الأخيرة قائلا : إن أعجازها أعظم من
نقا الرمل وسواد عيونها أشد من سواد الكحل وأن الناظرين يعجبون
منها فتحار فيها الأبصار حتى تكاد أرواحهم تخرج من عيونهم لشدة النظر
وتحيرهم فيها . وإنهم إذا نظروا إلى الإبل وقد ركبها الجوارى وعليها
البهودج قتلهم ذلك . (شرح الديوان للتبريزى ج ٣ ص ٧) .
ومقارنة هذا الشرح بما كشف لنا عنه تحليل العلاقات بين أبيات
والفاظ أبى تمام يتضح مدى قصور شراح أبى تمام عن استيعاب أبعاد
الدلالات التى تنفجر عنها أبياته .

وتغليص الشيء من ماد يته بتد مير الجانب الحسى فيه وحالته من
الحضور إلى الغياب مذهب من مذاهب أبي تمام الشعرية تجلى في الأبيات
السالفة كما تجلى فيما عاب عليه الآمدى وسواه من قوله : (١)

مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَائِلَ صُيرَتْ لَهَا وَشُحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَائِلُ
وقد كان ممن عاب هذا البيت الجرجاني في الوساطة (٢) والمسكرى فسق
الصناعتين (٣) ومقاله الآمدى " هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به
المرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبريين
أن توصف بأنها تعض في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسواق ، فإذا
جعل خلاخلهما وشحا تجول فقد أخطأ الوصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل
الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاها جائلا على جسدها لأن الوشاح
هو ما تقلده المرأة متشحة به . . . وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز
وصفه بالقصر والضيق بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام
المرأة وطولها ويكون ذلك لاثقا بتشبيه النساء في البيت الثانى بقنا الخط .
ولنما يوصف الوشاح بالقلق والسعة ليستدل بذلك على دقة الخصر . وهذه
إن كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القمأة والصغر وصارت في هيئـة
الجعل ، ولو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا " لصح المعنى . . ومن

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

عبد الملك الزيات مطلعها :

مَتَى أَنْتَ عَنْ زَهْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلٌ وَقَلْبُكَ مِنْهَا مَدَّةُ الدَّهْرِ أَهْلٌ

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٧٩ .

(٣) أبو هلال المسكرى : الصناعتين ص ١٢٦ .

عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه فمن الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والغلظ والرى " (١)

والآمدى فى نقده هذا أسير لفكرة الوضع اللغوى وقانون الماهيات فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أداة الزينة المعروفة والوشاح ما تتقلده المرأة مشححة به ، ومن شأن الخلاخل أن يمسح بالساق ، والواجب فى الوشاح أن يوصف بالسعة والطول والقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر . والبيت بكامله لا يعنى لديه أكثر من وصف امرأة من النساء بالنحافة والدقة . وانطلاقاً من هذا التصور فقد أخطأ أبوتمام فى نظر الآمدى لأنه مسح هذه المرأة " إلى غاية القماءة والصفرة وصارت فى هيئة الجمل " وجعلنا نحس بشئ من التناقض بين وصفه هذا وتشبيهه إياها بقنا الخط فى البيت التالى لهذا البيت وحينما حاول الآمدى أن يتلمس لأبى تمام مخرجاً قال : لو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا " لصح المعنى ، ولو قال ذلك لكان أحسن ما يقوله الآمدى ومن على شاكلة أنه بالغ فى الوصف وربما ضم ذلك إلى ما عدوه عليه من إحالات وخروج عن العادات لأن المقيار الذى تقاس به جودة الشعر هو قرينه من الحقيقة وفى ذلك يقول الآمدى بعد مناقشة البيت السالف : " وكل مادنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس وأحلى فى السمع وأولى بالاستجادة " (٢) وليست

(١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ١٤٧ - ١٤٩ .

(٢) نفس المصدر ج ٣ ص ١٥٧ .

الحقائق فى نظره سوى ما يجرى فى عالم الواقع وما يدخل فى عالم الحس والمشاهدة .

وحينما دافع المرزوقى عن هذا البيت لم يستطع أن يفلت من تسلط الواقع الحادى الخارجى على الشعر ولا احتكام إليه فى الكشف عن جودة الشعر وردائه فرفض ما ذهب إليه الأمدى من أن الوشاح يأخذ من العاتق فيوشح أحد طرفيه الصدر والبطن والآخرا الظهر حتى ينتهيا الكشح ويلتقيا على الورك لانه يرى أن الوشاح فى بيت أبى تمام إنما يدل على ما يلف الوسط ولذلك لا يخرج ما قصده أبوتام بكلامه عن معنيين " أحدهما غلظ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار غلظهما والثانى دقة الخصر حتى لو جعل الخلاخال فى موضع الوشاح لجال عليه . (١)

ومن نفس المنطلق حاول الاستاذ الحسىنى الرد على الأمدى فذهب إلى أن استعمال الخلاخال فى هذا البيت لا يمكن أن يخطر إلا بذهن شاعر دقيق الفطنة قوى الملاحظة مثل أبى تمام فهو حين يرى الخلاخال يعرض فى ساق المرأة فلا يتيسر له أن يجول عليها تقفز إلى ذهنه صورة الخلاخال الذى يجول على الخصر الدقيق الجميل ، وهكذا يكون الجمال الذى تحلم به كل أنثى ، أن يكون ساقها فى موضع الخلاخال مثلكا وأن يكون خصرها دقيقا لا يزيد عن محيط هذا الساق ومقياس التناسب بينهما هو الخلاخال حين يمشى فى

الساق الممتلىء ويجول على الخصر الدقيق ، و خلاصة المسألت عند الحسينى أن أبا تمام كان يصف المرأة بأنها ذات خصر دقيق غير أنه بالغ فى وصف الخصر بالدقة حين استعمل " الخلاخل " . ثم استدل الحسينى بذلك على أن أبا تمام استعمل كلمة " نطقا " أو " حقبا " مكان " وشحا " ثم بدلت بفصل الرواة . (١)

والحسينى فى مذهبه هذا اسير لفكرة المعنى الأولى فالبيت لا يخرج عن كونه مبالغة فى وصف امرأة من النساء بدقة الخصر وكل ما فى البيت خلاف ذلك ليس سوى كساء للمعنى وزينة له لا يحمل فى ذاته حقيقة أصيلة .

وقد كان من شأن الاستناد إلى الوجود الخارجى فى الكشف عن معانى الشعر مابدا للنقاد فى هذا البيت من كائن مشوه بشع التكوين رآه الامدى فى صورة جمل ، وحينما حاول المرزوقى ومن بعده الحسينى ان يحسنوا من ملامحه أحالاه إلى إنسان مريض بداء الفيل كل ساق من ساقه أشد ضخامة من وسطه ، وكانت ثمرة هذا كله أن ضلُّوا عن إدراك الحقيقة الشعرية كما تتجلى من خلال العلاقات المختلفة بين ألفاظ البيت ، ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تنبعث من كلمة " الهيف " التى تتجاوز الدلالة على التحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح ، ومن خلال ذلك لا تظل المرأة مجرد امرأة من النساء

وإنما تؤول إلى كائن روحانى غامض لا ندرك منه إلا أنه من الهيف ، وفرسه
 فى صيغة الجمع هذه تضيف عليه غرابة وغموضا من شأنهما أن يوغلأ به فى
 التجرد من الحسية ، ومن هنا تأتى له الانطلاق خارج القيود التى تتمثل
 فى الوشح والخلأخل فىنسل بعيدا عنها ، والوشح والخلأخل هنا ليست
 مجرد أدوات للزينة وإنما هى ضرب من القيود الأسرألتى تحصر الانسأان
 فى دائرة حسية ضيقة عندما تكثف من احساسه بمادية الجسم وتسلفه ومن ثم
 فإن سقوط هذه الحلأ سقوط لكثافة المادة وسمو نحو الروحانية كتلك
 الروحانية التى تتراعى فى قوله : (١)

أَسْتَزَارَتْهُ فِكْرَتِي فِي الْمَنَامِ	فَأَتَانِي فِي خُفْيَةٍ وَأَكْتَنَامِ
اللَّيَالِي أَحَقَّ بِقَلْبِي إِذَا مَا	جَرَحَتْهُ النَّوَى مِنَ الْإِيَامِ
يَا لَهَا لَذَّةٌ تَنْزَهَتْ أَلَا رُ	وَاحٌ فِيهَا سِرًّا مِنَ الْأَجْسَامِ
مَجْلَسٌ لَمْ يَكُنْ لَنَا فِيهِ عَيْبٌ	غَيْرَ أَنَا فِي دَعْوَةِ الْأَحْلَامِ

وتتراعى هذه الروحانية فى أكثر من موضع من قصيدة الهيف كما فى قوله : (٢)

فَإِنَّ الْفَتَى فِي كُلِّ ضَرْبٍ مُنَاسِبٍ مُنَاسِبَ رُوحَانِيَّةٍ مِنْ يُشَاكِلُ

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٢٦٢ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١٨ .

وَلَمْ تَنْظَمْ الْعَقْدَ الْكَعْبَ لِزِينَةٍ كَمَا تَنْظَمْ الشَّمْلَ الشَّتِيتَ الشَّمَائِلَ (١)

وفى البيت الثانى يتجلى بوضوح استعلاء معنوية شمائل الأخلاق على مادية عقد الزينة الذى يسبق نظمه أداة النفس " لم " فلا يلقى له وهو فى مقام النفس ما للشمائل من قوة ومكانة وهى فى مقام الإثبات والملاحظة أن أبا تمام يقلب فى هذا البيت ما هو مأخوذ من اعتبار انتظام العقد شيئاً نموذجياً جرت العادة بتشبيهه به ، ذلك أن نموذجية نظم العقد لئلا لا تلبث أن تضعف أمام فاعلية الأخلاق وما تقوم به من تقريب وتأليف بين الناس يفوق أى نظم مادية للعقد .

وإن أعددنا إلى البيت الهيف والخلاخل الذى انطلقاً منه وجدنا أنه بعد أن تاتى لذلك الكائن الروحانى التجرد من الحسية والاستعلاء على المادية يتساقط الحلى والزينة عنه وانسلاله بعيداً عنها ، لم يلبث أن استحال فى البيت الذى تلاه إلى مهابة الوحش تارة وإلى قنات الخط تارة أخرى فى قوله :

(١) جاء فى شرح التبريزى " الشمع " فى موضع " الشمل " دون إيراد شرح لهذه الكلمة ، كما لم يشر المحقق إلى رواية أخرى جاء عليها البيت فى نسخ الشرح وقد تم تصحيحها فى رواية الصولى للديوان ، وقد ذكر محقق هذه الرواية أن إحدى النسخ قد أوردت كلمة الشمع مكان الشمل مما يجعلنا نرجح أنها من تحريفات النساخ الأوائل للديوان وأن التبريزى قد اعتمد فى شرحه على إحدى هذه النسخ المحرفة فلامعنى للشمع هنا .

من الهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَائِلَ صِيرَتْ لَهَا وَشَحَا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَائِلُ
مِثْلَ الْوَحْشِ إِلَّا أَنَّ هَاتَا أَوَانَسَ قَنَا الْخَطِّ إِلَّا أَنَّ تِلْكَ ذَوَابِلُ

وقد خَطَّ الأمدى أبا تمام في قوله "إلا أن تلك ذوابل" لأنه إنما قيل للرماح ذوابل للينها وتثنيها فنفي ذلك عن قدود النساء التي من وصفها اللين والتثني والانعطاف (١).

غير أن أبا تمام في كل من شطري البيت يقاوم وجه الشبه الذي يعتقد أن التشبيه مبني عليه ، وإذا كان قد فعل ذلك صراحة في الشطر الثاني فقد فعله ضمنا في الشطر الأول ، ولو كان ما يقصده انهن كبحر الوحش في التهادي وحسن العيون كما يقول الصولي (٢) لما كان هناك معنى للاستدراك في قوله "إلا أن هاتا أوانس" ذلك أن لغة الشعر التي تنزع بالأشياء نحو التجريد مطالها من كيان جسمي لا تلبث أن تجعل من المرأة في هذا البيت كائنا مثالي يتعالى على سواه فيتراءى في صورة مهابة نافرة ، والتوحش الذي خصصت هذه المهابة باضافتها إليه تتمثل من خلاله دلالات التمييز والتعالى ، غير أن هذا التوحش لا يلبث أن يقاوم بالأنس الذي من شأنه أن يعيد هذا الكائن إلى الأفق الإنساني فيقيم بهذا الأنس علاقة روحية جديدة تربط هذا الكائن بما حوله .

(١) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ١٥٨ .

(٢) الصولي : شرح ديوان أبي تمام ج ٢ ص ٣٢٥ .

وتتجلى فى قنا الخط حركة التسامى والتعالى لما يشتمل عليه الرمح
من انتصاب وإشارة نحو السماء ولما ينطوى عليه من وظائف الفتك بالمادة
والأجسام مما يضيف إلى قنا الخط دورا آخر فى الإيفال بالتجريد — من
الجسمانية إلى آفاق قصوى ولذلك يستثنى منها الذبل وما يدل عليه — من
ثقل ولين وانعطاف وما ينطوى عليه كل ذلك من ضعف ورقة توحى بخصائص
المادية والجثمانية التى تناقض تيار التجريد الذى رسمت أبعاده فى نفور
المهارة وصلابة القناة. (١)

...

وكما تعتمد الرؤية الشعرية عند أبى تمام إلى الفتك بالوجود الحسى
للأشياء وتجريدها من ماديتها وإحالتها من الحضور إلى الغياب فإنها قد
تعتمد أيضا إلى تفتيت الشئ الواحد إلى عدة أشياء تتجلى فى الشعر مفايسرة
لما هو عليه فى الواقع .

(١) ذهب الحسينى إلى أن الذبول ليس معناه اللين والثنو وإنما معناه
الجفاف والضمور ولهذا استبعد أبوتام صفة الجفاف والذبول عن
قد المرأة الرخص الريان بهذا الاستثناء الحلو البليغ (أبوتام وموازنة
الامدى ٨٠) .

وقد عاب عليه الأمدى أن جعل للانسان أكثر من عمر في قوله (١) :

مَا لَمْ يَرَى خَائِي فِي بَحْرِ الْهَوَى عَمْرٍ ^ر إِلَّا وَلِبَيِّنٍ فِيهِ السَّهْلُ وَالْجَلَدُ

فقال : " هذا عندى خطأ أن كان أراد بالعمر مدة الحياة لأنه اسم واحد للمدة بأسرها فهو لا يتبعنى فيقال لكل جزء منه عمر ، فكما لا يقال ما لزيد رأس إلا وفيه شجة أو ضربة ، وما له لسان إلا وهو ذرب أو فصيح فكذلك لا يقال : ما له عمر إلا وهو قصير ، وإنما يسوغ هذا فيما فوق الواحد مثل أن تقول ما له ضلع إلا مكسورة ، وما له يد إلا وفيها أثر ولا رجل إلا وبها حنط " (٢) .

ومشكلة الأمدى أنه لا يدرك من معنى العمر في بيت أبي تمام إلا ما يدركه من معنى الرأس واللسان في الأمثلة النثرية التي قاس عليها ما راعه من وقوع أبي تمام في الخطأ ، فالكلمة في الشعر - لديه - لا تحيل إلا إلى هذا المدرك الذى لا خلاف فيه ولا نزاع لأن من المسلم به أنه اسم واحد للمدة بأسرها ولهذا فهو لا يتبعنى فيقال لكل جزء منه عمر ، ولو أن الأمدى نظر إلى لفظ العمر في سياق الأبيات التي جاء فيها لأدرك أنه قد خرج عن معناها المعجمي المعتاد الذى احتكم إليه حينما خطأ أبا تمام فالأبيات تحفل

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١١ وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد

محمد بن يوسف الطائي مطلعها :
يَا بَعْدَ غَايَةِ مَعَالَيْنِ إِنْ بَعْدَ وَ
هِيَ الصَّبَابَةُ طَوَّلَ الدَّهْرَ وَالسَّهْلَ

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٢٥ .

بذكر الحمام الذى يترصد العمر فى كل لحظة من لحظاته ، غير أنه ليس بالموت الممهود الذى اعتبره الآمدى نهاية مدة العمر التى لا تتبعض ومن شأن اليقين الذى هتف به أبو تمام فى قوله " اليوم أيقنت أن اسم الحمام غد " أن يعدل من النظرة إلى العمر وأن يشعر القارىء أنه أدام وجود جديده للأشياء ينبع من لفظة الشعر نفسها ، يقول أبو تمام : (١)

قالوا: الرحيلُ غدًا لا شك ، قلتُ لهم	اليومَ أيقنتُ أن اسمَ الحمامِ غدٌ
كَمْ مِنْ دَمٍ يَمْجِزُ الْجَيْشَ لِلْهَامِ إِذَا	بَانُوا سَتَحْكُمُ فِيهِ الْعَرَسُ الْاجْدُ (٢)
مَا لَمْ يَرِ خَاضِرٌ فِي بَحْرِ الْهَوَى عَمَرَ	إِلَّا وَلِلْبَيْنِ فِيهِ السَّهْلُ وَالْجَلْدُ
كَأَنَّمَا الْبَيْنُ مِنَ الْحَا حَهُ أَبَدًا	عَلَى النَفُوسِ أَخٌ لِلْمَوْتِ أَوْ وَلَسَدُ

ولغة الشعر فى هذه الأبيات تتبع من لفظة الحمام فهى بينيتها الصرفية تحمل الدلالة على الجمع فكأنما الحمام يشتمل على شتى النقائص والموارض التى تعرض للإنسان فى حياته وتتناول منه واحدة تلو الأخرى لتنتهى بموته . وكأنما هذا الموت ينزل منزلة الغاية التى تنتهى إليها حياة الإنسان وما يمر بها من محن وآفات ، ومن شأن هذا التصور ألا يجعل الموت تجربة نهائية لا يمر بها المرء إلا مرة واحدة يختتم بها مدة عمره وإنما يصبح تينارا يسرى فى صميم الحياة ومماناة مستمرة باستمرارها تتراءى فى العديد من المواقف التى يمر بها المرء ، ومن هنا يصبح الموت قابلا للتمدد والتكاثر فيتجلى

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٠ ، ١١ .

(٢) الجيش للهم : الذى يلتهم كل شىء ، العرس : الناقة الشديدة ، الاجد ، الموثقة الخلق .

وقد أصبح له ولد أو أخ .

وأوضح صور الموت التي تسيطر على الأبيات هي البين ، وهو من أشد التجارب عمقا في نفس العربي لما كان يعانيه في حياته البدوية من ضرورة الارتحال والتنقل مما ينزل البين منزلة القدر الذي يعصف بالقوم فجأة فتتفرق بهم السبل وتتقطع بهم الأسباب ، ولم تستطع حياة المدنية والاستقرار أن تستأصل آلام هذه التجربة ومعاناتها من نفس الشاعر فظلت تتوارى خلفها آلام الاغتراب والحاسيس الضياع .

وحينما يصبح البين بالحاحه موتا يسرى في صميم الحياة ومعاناة مستمرة باستمرارها فان العمر عندئذ لا يغدو فترة زمنية واحدة لا تتجزأ ولا تتبعض وإنما يغدو أعمارا متعددة تهلك واحدا تلو الآخر في كل تجربة من تجارب البوت المستمرة ، فهي كتلك النفس التي وصفها الشاعر بأنها " تساقط أنفسا " .

وهذه الرؤية الشعرية تحل لنا إشكال بيت آخر في نفس القصيدة هو

قوله :

أَنْهَيْتُ أَرْوَاحَهُ الْأَرْوَاحَ إِذْ شُرِعَتْ فَمَا تَرَدُّ لَرَيْبِ الدَّهْرِ عَنْهُ يَحْدُ

فقد ذهب التبريزي في شرحه لهذا البيت إلى القول بأن الهمزة في قوله " أَنْهَيْتُ " عائدة على المنهزم ثم حار في تفسير جمع هذه الكلمة مع أنها مضافة إلى ضمير المفرد . والفرد ليس له أكثر من روح فذهب إلى تقدير مضاف إليه محذوف فكأنه أراد أرواح أصحابه ، أو أنه أراد الدلالة على الجنس أي أرواح

جنس المنهزم ، وربما خص الأرواح لمقاربتها الأرواح في اللفظ، إن ليس بين اللفظيين فرق إلا في الميم والواو . وكأنما استشعر التبريزي عجز التعليقات المتعددة التي سبقت لبيان الوجه في هذا الجمع فرجع أن يكون الرواة قد غيروا ما قاله الشاعر فقال " ويجوز أن يكون الطائي قال " انهبت ارماءك الارواح " فغيرته الرواة " وهذا التعليل يكشف تمام الكشف عن مدى الاضطراب الذي وقع فيه التبريزي ما دعا ابن المستوفى الى الرد عليه بأن الهاء في " عنه " على هذا الوجه غير عائدة على مذكور. (١) والوجه في هذا البيت هو أن الارواح هنا كالأعمار هناك طاقة انسانية متجددة يواجه بها الانسان تيار الموت الساري في صميم حياته .

وقصة النسر لبد التي تحتل قافية أحد أبيات هذه القصيدة هي

يقول :

إِنْ تَنَفَّلْتُ وَأُنُوفُ الْمَوْتِ رَاغِمَةً فَاذْهَبْ فَأَنْتَ طَلِيقُ الرِّكْضِ يَالْبَدِ

إنما تنبعت من خلال هذه الرؤية التي تفتق العمر الواحد إلى أعمار مختلفة متعددة . ولذلك فهي تستلهم قصة لقمان مع النسر السبعة التي أعطى مجموع أعمارها فكان كلما مات نسر تولى رعاية نسر آخر حتى كان لبد هو النسر الأخير الذي مات لقمان بموته .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٧ وهاشيتها .

ومما عابه عليه الأمدى أيضا قوله : (١)

وَمَشْهَدٍ بَيْنَ حُكْمِ الذَّلِّ مُنْقَطِعٌ صَالِيهِ أَوْحِيَالِ الْمَوْتِ مُتَّصِلٌ

وقال " لو كان حكم الذل أشياء متفرقة لصلحت فيها " بين " غير أن حكم الذل والذل بمنزلة واحدة وكذلك حكم العز والعز فكما لا يقال بين العز فكذلك لا يقال بين حكم العز حتى يقال هذا لأن " بين إنما هو وسط بين شيئين " (٢) .

والأمدى يجرد الشعر من الفاظه فيقتل فيه نبضه الحى حينما يقول :
إن حكم الذل والذل بمنزلة واحدة ذلك أن الذل يتجلى فى هذا البيت وقد أضعف إليه الحكم فى صورة المتسلط الفاتك الذى لا يسهل الفكك منه والتخلص من وصمته .

وهذه الصورة التى يظهر عليها الذل لا تثبت أن تحيله إلى أخطبوط يحاصر الإنسان من شتى نواحيه ومختلف جوانبه يقول أبو تمام :

وَمَشْهَدٍ بَيْنَ حُكْمِ الذَّلِّ مُنْقَطِعٌ صَالِيهِ أَوْحِيَالِ الْمَوْتِ مُتَّصِلٌ
ضَلَّكَ نَاخِرُ سَتِّ أَبْطَالِهِ نَطَقَتْ فِيهِ الصَّوَارِمُ وَالْخَطِيبَةُ الذُّبُلُ
لَا يَطْمَعُ الْمَرْءُ أَنْ يَجْتَابَ غَمْرَتَهُ بِالْقَوْلِ مَا لَمْ يَكُنْ حَسْرًا لِمَا لَعَلُّ
جَلِيَتْ وَالْمَوْتُ مَدَّ حَرَّ صَفْحَتِهِ وَقَدْ تَفَرَّعَ عَنْ فَوْاِصَالِهِ الْأَجَلُ

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٦ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم

مطلعيها :
فَحَوَاكَ عَيْنٌ عَلَى نَجْوَاكَ يَا مَذِلُّ حَتَّامٌ لَا يَتَقَضَى قَوْلُكَ الْخِطْلُ

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٨ .

وانقطعا عن الانسان بين حكم الذل تجسيد لحالة الحصار الذى يتجلى الموت فيه فى هيئة المنقذ للانسان حينما يؤول إلى هبل للنجاة يتعلق به المرء ليرفعه بعيدا عن فتك الذل به ، والمفارقة التى تبدو فى هذا البيت فى صورة الموت المنقذ لا تلبث أن تتجلى فى بيت آخر فى القصيدة نفسها بصورة أوضح حيث يقول :

يَسْتَعِذُّونَ مِنَّا يَهُمُّ كَأَنَّهُمْ لَا يَبْأُسُونَ مِنَ الدُّنْيَا إِذَا قُتِلُوا

واستعذاب الضحايا لا يفهم حق الفهم إلا فى ضوء اتخاذ الموت صورة المنقذ من الذل الكابح لجماح فتكه وتسلط حكمه .

والغمرة التى لا يطعم المرء أن يجتابها بالقول ، والعمل الذى يؤول إلى جسر يجتاز به الإنسان هذه الغمرة تتبع جميعها من صورة الحصار التى رسمها الشاعر فى البيت الأول من هذه الابيات .

ولعل صورة الفرعنة التى ظهر عليها الأجل وعابها الآمدى (١) وابن سنان الخفاجى (٢) على أبى تمام ليست سوى وليدة لحالة الحصار والإحاطة التى تأدى منها الشاعر إلى صورة فرعون وقد أحاط به الماء من كل جانب .

وقد نعى عليه الآمدى وصفه الأجل بالفرعنة قائلا " إن الناس تعيبه لأنه اشتق للأجل الذى هو مطل على كل النفوس فعلا من اسم فرعون وقد أتى

(١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٩ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١٧ الحاشية .

الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان في الدنيا ولم يلاحظ الآمدى
أن في الموقف انحساراً لمد الموت وانهما لما له فهو مع إطباقه على الموقف
وسقوط المتقاتلين في حائله عنه ما يبدو لهم كطجاً من حكم الذل والعار ففى
ذلك الوقت المثلث الذي خرس في الأبطال لم يستطع أن ينال من المسدوح
شيئاً ، وحركة انهزام الموت بدأت بتألق المدوح المخاطب في الفصل
"جليت" وضاعفها صيرورة الأجل كائناً يتجزأ إلى أوصال ، ولذا فإن حركة
الفرعنة وما تحملته في طياتها من معاني التسلط والطغيان لا تلبث أن تفسر
اتجاهها من اتجاه عدوانى نحو الآخرين إلى انحسار مهزوم وانكسار نحو
الداخل على ما يوحى به الحرف "فى" في قوله " وقد تفرعن في أوصاله
الأجل " وهذا تستحيل الفرعنة إلى انفجار داخلى يكشف عن العجز وسقوط
الحيلة .

...

الفصل الثانى

- ١ - الاستمارة ...
- ٢ - الجنس والطباق ..

—•—

الاستمارة

كان شعر أبى تمام معدن الاستمارة على حد تعبير المعرى (١) فقد كانت جواهر الشعر عنده وكانت مع ذلك ماثرا للإشكال فى شعره واختلاف النقاد حوله وتباين احكامهم عليه فقد استهجن كثير منهم استماراته لاقترانها عندهم بالصنعة والمبالغة فيها وما يقتضيه ذلك من خروج على مذهب الشعر يقول الأمدى " إنما رأى ابوتام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة فى أشعار القدماء لا تنتهى فى البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها وأحسب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها " (٢) . وقال ابن سنان الخفاجى عن الاستمارة " هذا الفن قد أورد المحدثون كثيرا وإن كان المتقدمون بدأوا به ومن أكثر استعماله أبوتام حبیب بن أوس فأورد منه فى شعره الجيد المحمود والردى الذى هو الغاية فى القبح " (٣) .

ونتبين من استعراض آراء القدماء نقادا وملاغيين أنهم وقفوا عند أحكام معينة ومعايير فكرية محددة سلكت بهم مسلكا خاصا فى تناول صور الشعرية وأدت بهم إلى تصور محدود لمفهوم الاستمارة والتشبيه وورهما فسق

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٧٧ .

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٤ .

(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١١٠ .

القصيدة فقصرت بهم عن استيعاب اللغة الشعرية عند أبي تمام . ولمل
 مرد ذلك إلى عوامل منها : الجمود على المعنى الوضعى للكلمة ولذلك كان
 الآمدى ينمى على أبي تمام أنه يحمل المعنى على لفظ لا يليق به (١) وأن الذى
 يضعه فى شعره ضد ما نطقت به العرب (٢) ، وأن الله قد أغراه بوضع
 الألفاظ فى غير مواضعها (٣) ، ولم يكن الآمدى يدرك أن الألفاظ تحمل فى
 طياتها امكانيات للمعاني لا تتحدد إلا فى السياق . وأن المعنى ليس سوى
 محصلة لتشابك العلاقات بين ألفاظ التركيب وكذلك لم يكن يتصور أن الشاعر
 يبدأ عمله بتدوير الدلالة المفهومة فى اللفظ ليمث فيه الحياة مرة أخرى
 من خلال تركيب لغوى جديد يفجر كل الإمكانيات الكامنة فيه ويعيد إليها
 الوعى الكلى بالأشياء ذلك الوعى الذى كان يتسم به الإنسان الأول حينما كانت
 تسميته للشيء تتضمن خلاصة تجربته الوجدانية معه ، وحينما يستخدم الشاعر
 الكلمة يحطم الدلالة الوضعية لها ليطلق ما يكمن فيها من طاقات شعرية
 ولذا يصبح الشعر موت للغة وحياة لها فى نفس الوقت . (٤)

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٤٦ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ١٤٧ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٣٩ .

(٤) يقول جون كرو رانسوم فى مقال له بعنوان " الشعر كلمة بدائية " (إن
 اللغة الشعرية تنشأ لأننا غير راضين عما تحققه لفتنا الملحمية من تحسينا
 ونحن غير راضين لأن هذه التحسينات تطالبنا بالتخلّى تدريجياً عن
 العناصر الصورية أو الشيئية المحسوسة إلا أن هذه الصورية أو الشيئية
 المحسوسة كانت تتصف بها لفقرناها وراثتها عن سلافنا البدائيين
 وهى لغة ذات غناء)

روى كاودن : الأديب وصناعته : ترجمة جبر ابراهيم جبرا ص ١١٢ .

ومن العوامل التي أدت إلى التقصير في تناول الصورة في شمس
أبو تمام اعتبار الخيال الذي يعد أصل الصورة تاليا للمعنى العقلي ثم أخذ
الاستعارات على أنها نقل للفظ لا تخرج به عن حدوده العقلية وتجزئتها
على وجه لا تتضح فيه وظيفتها في الشعر فلا تخرج عن كونها مجالا لتحسين
المعنى الأصلي وتزيينه أو التدليل عليه وتبريره وذلك تفقد أصالتها يقول
أبو هلال العسكري (الاستعارة توضح المعنى وتؤكدّه وتحسن ممرضه) (١) ،
وعندما تصبح الاستعارة شيئا تاليا للمعنى العقلي تابعا له فيجب عندئذ
ألا تتعارض ولا تتنافى معه وتصبح لها حدود عقلية معينة ، إن خرجت عنها
صارت إلى الخطأ والفساد كما يقول الأمدى (٢) ، وعندما قال أبو تمام : (٣)

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبَّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بَكَائِي

فإنه وضع سامعيه في حيرة تساوت فيها سذاجة من حمل إليه إناء ليمسلا ه
بماء الملام مع سفسطة من استنكر أن يجر أبو تمام عن الشيء المر بالماء
العذب .

(١) العسكري : الصناعتين ص ٢٧٤ .

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٥٥ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٢ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

حسان الضبي مطلعها :

قد كنت أحب أرييت في الغلواء كم تعذلون وانتم سجرائس

ابتدأ الاشكال حينما فصل بين أجزاء التركيب فنظر إليه على أنه "ماء" أضيف إلى "الملام" وأخذ في البحث في كل من اللفظين منفصلا عن الآخر ولم يكن لفظ الماء يعني لديهم أكثر من ذلك السائل الذي نشربه إذا احسننا بالعطش فكان من الصعب التوفيق بينه وبين الملام واكتشاف العلاقة التي تربط بينهما . حاول الصولي تبرير هذا التركيب بأنه لتحسين البيوت بأمراد لفظ الماء في أوله كما جاء في آخره (١) . وتبعه في ذلك الآصدي وأضاف أنه لما كان في مجرى المادة أن يقول القائل أغظت لفلان القول وجرعت كأسامة أو سقيته منه أمر من العلقم وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستمارة جعل له ماء على الاستمارة (٢) .

إلا أن ابن سنان الخفاجي رفض استساعة هذا الاعتذار رغم اعترافه أنما قرب التبريرات إلى الصحة ، لأنه كان يرى أن الاستمارة إذا بنيت على استمارة بعدت ، وإن اعتبر فيها القرب فماء الملام ليس بقريب ، وإن لم يعتبر فيها لم ينحصر وني على كل استمارة استمارة وأدى ذلك إلى الاستحالة والفساد .

وكذلك رفض ابن سنان ما ذهب إليه الصولي من قياس "ماء الملام" على ماء الشباب فقال : المراد بماء الشباب الرونق ، كما يقال ثوب له ماء

(١) الصولي : اخبار أبي تمام ص ٣٥ .

(٢) الآصدي : الموازنة ج ١ ص ٢٧٨ .

ويقصد بذلك رونقه ، ولا يحسن أن يقال ما شربت أعذب من ماء هذا الشوب -
كما لا يجعل أن يقال ما شربت أعذب من ماء هذه القصيدة لأن هذا القول
مخصوص بحقيقة الماء لا بما هو مستعار له ، وأبو تمام بقوله " لا تسقنى ماء الملام "
زاهب عن هذا الوجه على كل حال ، ثم لا يجوز أن يراد هنا بالماء الرونق
لأن الملام لا يوصف بذلك وإنما يذم ويستقبح ولا يحمد ولا يستحسن " . (١)

أما ابن الأثير فقد عد " ماء الملام " من التشبيهات المتوسطة التي
لا تحمد ولا تذم وهو قريب من وجه ، بعيد من وجه ، ثم فسر ابن الأثير
ما ذهب إليه قائلاً " أما سبب قربه فهو أن الملام هو القول الذى يعنف به الطوم
لأمر جنائنه ، وذلك مختص بالسمع ، فنقله أبو تمام إلى السقيا التى هى مختصة
بالحلق ، كأنه قال : لا تذقنى الملام ، ولو تهياً له ذلك مع وزن الشعر
لكان تشبيهاً حسناً ، لكنه جاء بذكر الماء فحط من درجته شيئاً . . . وأما
سبب بعد هذا التشبيه فهو أن الماء مستلذ ، واللام مستكره فحصل بينهما
مخالفة من هذا الوجه " (٢) .

من خلال ما سلف تتضح أبعاد المشكلة فالماء لديهم له حقيقة
محددة ودلالته لا تخرج عن الرونق الذى ينسجم مع حقيقته واللام إنما يذم
ويستقبح ويستكره ولا يمكن أن يحمد وبهذا تتنافر أطراف التركيب تناقضاً تأباه
المعايير البلاغية لقياس سلامة الاستعارة ، ولم يستطع ناقد معاصر

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٣٤ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ج ٢ ص ١٥٢ .

كالدكتور محمد مندور أن يقلت من هذا الجمود على المعنى الوضعى للكلمة والخضوع له فى تناول الشعر فهو يستنكر التناثر فى تركيب " ماء الملام " متسائلا : كيف يعبر عن هذا الشئ المر بالماء العذب ؟ !! قائلان إن أبا تمام لا يتصور من كل ذلك شيئا ولا يحس بشئ وإنما هى صنعة باطلية ثم كيف يقاس ماء الملام بالكأس المرة ؟ بل كيف يكون للكلام ماء ؟ ومحمد أن رفض الدكتور مندور ما ذهب إليه الصولى والآمدى فى الاعتذار لأبى تمام قال : إنما النقد الصحيح هو أن أبا تمام قد أراد البديع فخرج إلى المحال وقد ذكر ماء البكاء فكان لابد له وفاء للبديع وردا للأعجاز على الصدور أوردنا للصدور على الأعجاز من أن يذكر ماء الملام . وهذا سخف يدل على الإسراف ، وصفاقة الذوق عند أبى تمام وعند ناقديه . (١)

وليست المسألة فى حقيقة الأمر مسألة الوفاء للبديع ورد للأعجاز على الصدور والصدور على الأعجاز كما بدا للدكتور مندور ولكنها روح كليه تهيمس على القصيدة بأكملها فتقسم ممالها بطابع السيولة حتى يكاد ينضح كل بيت من أبياتها ماء يتراءى أحيانا فى الدجنة الوطفاة التى انحلت فيها خيط كل سماء فى قوله :

ومعرسٍ للغيثِ تخفقُ بينه رَاياتُ كلِّ دُجْنَةٍ وُطْفَاءٍ (٢)

-
- (١) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٩٨ .
 (٢) أصل التعميس : النزول آخر الليل ، الرايات هنا : البروق الدجنية السحابة الكثيفة . الوطفاة : السحابة المتدللية الدانية اخذت من الجفن الأوطف وهو كثير الشعر . تخفق بينه : تتحرك وتضطرب .

نُشِرَتْ حَدَائِقُهُ فَصَرْنَ مَا لِفَسَا لطرائف الأنواء والأُنُوداءِ
فَسَقَاهُ سِدْكُ الطَّلِّ كَأَفْوَرِ الصَّبَا وانحلَّ فيه خَيْطُ كُلِّ سَمَاءِ

ويتجلى تارة أخرى في السلافة التي عند ما مزجت تعلمت من حسن خلق الماء :
صَعِبَتْ وَرَاغِي الْمَرْجِ سَيِّءٌ خُلِقَهَا فَتَعَلَّمْتُ مِنْ حُسْنِ خَلْقِ الْمَاءِ
وتارة ثالثة في القلب الذي تفجرت فيه ينابيع الوعد فظلت تحوم عليه طيور
الرجاء :

لَمَّا رَأَيْتُكَ قَدْ غَذَوْتَ مَوْدَتِي بالبشر واستحسنْتَ وَجْهَ ثَنَائِي
أَتَبَطْتُ فِي قَلْبِي لِوَأَيْكَ مَشْرَعًا ظلت تحومُ عليه طيورُ رجائي (١)

وإذا وقفنا وقفة تأمل عند قوله :

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي سَبِي صَبَّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بَكَائِي

فإننا نلاحظ أن قوله "إنني صب" الذي توسط شطري البيت هو الذي فجر الماء في كلا الشطرين ذلك أن ثمة ارتباطا وثيقا بين الصباية والسيولة حتى أن معاني الصباية تمتد لتشمل الماء والعرق والدم والعشق وكثيرا ما ارتبطت الصباية بالبكاء حتى عند أبوتام في بعض شعره الزفرات هقا من حقوق الصباية فقال : (٢)

(١) أُنَبِّطُ الْمَاءَ إِذَا اسْتَخْرَجَهُ مِنْ بَاطِنِ الْأَرْضِ ، الْوَأْيُ : الْوَعْدُ ، الْمَشْرَعُ :

الْمَكَانَ الَّذِي يَشْرَعُ فِيهِ لِلْوُرُودِ الشَّرْعُ أَوَّلُ الشَّرْبِ .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١١ وهو من قصيدة في مدح أبي المفضي

المرافقي ومطلعها :

شهدت لقد اقوت مفانيكم بعدى ومحت كما محت وشائع من برد

وَمِنْ زَفْرَةٍ تَعْطَى الصَّبَابَةَ حَقًّا وَتُورِي زِنَادَ الشَّوْقِ تَحْتَ الْحِشَاءِ الصَّلْدِ
 فمن سمات الصب أن يكون باكيا سائل الدمع ومن هنا تولدت فكرة استعذاب
 الصب للدمع واستمائه له ، وفكرة الاستعذاب هذه هي التي أحالت
 الدمع إلى ماء أو جعلته يسمى الدمع ماء ، ومادام الدمع قد استحال إلى
 ماء يستعذب فان من شأنه أن يحقق الارتواء والاكتفاء ، ولذا يرفض
 الشاعر كل لهم يحول بينه وبين هذا الماء المستعذب ، غير أن سيطرة
 فكرة الماء الذي تفجر في ماء البكاء أحال قوله " لا تلمنى " إلى
 " لا تسقنى " لأنه مرتوب ماء بكائه واللوم من شأنه أن يحرمه من هذا الماء ، ومن
 هنا تفجر الماء في لفظ الملام .

والملاحظ أن جدلية الأضداد تلعب دورا واضحا في تكوين العلاقات
 بين ألفاظ الأبيات فماء البكاء وهو الدمع المر المذاق يصبح مستعذبا
 سائفا واللام الذي يرتبط عادة بالقسوة والشدة يتفجر منه الماء ، وهذه
 الضدية تطل علينا في القصيدة نفسها في السلافة الضعيفة القائلة :

وَضَعِيفَةٌ فَإِذَا أَصَابَتْ فُرْصَةً قَتَلَتْ ، كَذَلِكَ قَدْرَةُ الضَّعْفَاءِ
 وفي النار والنور اللذين قيدا بوعاء :

فَكَاَنَّ بِمَهْجَتِهَا مَهْجَةً كَأَسْهَى نَارَ وَنُورٍ قِيدَا بِوَعَاءِ

وفي النار التي تتبع من حصى المعزاء :

مَزَقَتْ ثَوْبَ عَكْوِهَا بِرُكُوبِهَا وَالنَّارُ تَتَّبِعُ مِنْ حَصَى الْمَعْزَاءِ (١)

وفى سوى ذلك من أبيات القصيدة .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى قوله " ماء الملام " الذى حير النقاد فإن علينا أن نعلم أن ادراكنا للماء لا يتأتى بفصله عن الملام كما لا يتأتى ادراك الملام بعد فصله عن الماء فالملاقات المتبادلة بين الألفاظ هى التى تحدد المعنى وتوضح أبعاده وعندئذ لا يغدو لفظ الماء مجرد إشارة إلى ذلك السائل الذى لا يختلف اثنان فى ادراكه ، وإنما هو رمز يحتضن تجربة الإنسان الأولى فالماء يحتضن الحياة كما يحتضن الموت ويفضى إلى الأمرين جميعا فقد ينعم به الانسان غيثا يهبه الحياة وقد يعانيه سيلا يجث كل معالمها ، وللماء فى العربية تاريخ تقطر من حوافه الدماء وتسل على ضفافه السيوف فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالغزو والقتال (٢) ، يقول الدكتور جواد على : (والغزو فنى تعريف علماء اللغة الطلب ، وهو مورد من أهم موارد الرزق عند الأعراب لاسيما فى سنى انحباس السماء وانقطاع الغيث وغضب السماء على الأرض ونفورها منها حيث تقطع غرامها بها فتحبس عنها دموعها المعبرة عن شوق السماء إلى الأرض (فلا يجدون بدا من الارتحال) (٣) عن مكانهم المنكوب إلى مكان آخر فيه ماء بئر أو ماء جار أو عين دائمة والاستيلاء عليها عنوة وقهرا أو صلحا بغير قتال وذلك إذا وجد أصحاب الماء أن من غير الممكن لهم مقاومة الغزاة) (٤) ، ولذا ارتبطت أيام العرب وحروبهم بمواقع المياه

(١) يتحدث فى هذا البيت عن اجتيازه الصحراء ، العكوب : الغبار ،

المعزاء : الأرض الغليظة ذات الحصى .

(٢) لا يزال العامة لدينا يتطيرون من رش الماء على الانسان ويقولون فى

أمثالهم " رش الماء عداوه " .

(٣) إضافة يستقيمها النص .

(٤) د . جواد على : الفصل فى تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٥ ص ٣٣٣ .

ومجاريها وكثيرا ما كان الإنسان يجد نفسه على موعد مع القدر عند حافة ماء يرد به يسعى إليه في صورة عدو قاتل يترصد به أو حيوان كاسر ينقض عليه ، ولذا ظل الماء أمرا غامضا لا تقوم الحياة إلا به غير أن الموت يكمن في ثناياه على ما يظهر في رمزية الماء في الحلم فقد يكون نعمة وخيرا يعرض للإنسان ، كما قد يكون نقمة وهلا يصيبه . (١)

وهذا التاريخ الحافل بالأضداد للماء يتجاذب مع سماته المحيرة فقد تراه صافيا حتى إذا تراكم آل إلى سواد فهو ذو لون ولا لون له وليس له شكل ولا طعم ولا رائحة لا يأخذو غير أنه لا غذا يستفاد عند فقد ، وقد تحدث الجاحظ عن هذه السمات المحيرة للماء فقال : (ويختلف منظره على قدر اختلاف إنائه وأرضه وما يقابله ، فدل ذلك على أنه ليس بذى لون وإنما يعتريه في التخيل لون ما يقابله ويحيط به ، ولعل هذه الأمور إذا تقابلت أن تصنع في العين أمورا فيظن الإنسان مع قرب المجاورة والالتباس أن هذه الألوان المختلفة إنما هي لهذا الماء الرائق الخالص الذي لم ينقلب في نفسه ولا عرض له ما يقبله ، وكيف يعرض له ويقبله وعين كل واحد غير عين صاحبه ؟ وهو يرى الماء أسود كالبحر متى أخذ منه غرفة رآه كهيئة إن رآه قليلا الصق) (٢) .

(١) الشيخ عبد الفنى النابلسي : تعطير الانام ج ٢ ص ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٥ ص ٩١ .

وهكذا يفند والماء محيرا يدور حوله الجدل ويختلف فيه أصحاب
السفسطة باحثين عن جوهره وعرضه ولونه وشكله ، والقوى التي تؤثر فيسه ،
وهل ينمقد أو لا ينمقد ؟ والعلاقة بينه وبين الهواء وإلى أى شىء ينحل (١).

وهذا كله لا يترك للماء حقيقة واضحة لا يؤخذ منها إلا الرونق كما كان
يتصور ابن سنان الخفاجى ، ولا يبقيه ماء عذبا فحسب كما كان يرى الدكتور
مندور ، فالماء يستبطن حركة قلقة لا تستقر تتجاذب فيه الحياة والموت ويفضى
إلى النفع والضرر ، والخير والشر ، رقيق لا يمكن أن يطمان إلى سمة محددة
له أو ينتهى إلى رأى واضح فيه ، وحينما قال أبوتام " ماء الملام " فقد
كان يفجر فى الماء كل هذه الطاقات الكامنة فيه مقاوما بذلك الإلف والعادة
التي كانت تؤخذ بمقتضاها اللفظة فلاتخرج عن معناها الدارج إلى شىء
آخر ويفند واللام فيه غامضا غمورا الماء لا ينفصل فيه نصح الصديق عن
شماتة العدو ، ولا تتحدد فيه معالم الخير من أبعاد الشر ، يصبح السلام
عندئذ عذلا كذلك العذل الذى قال فيه أبوتام (٢)

عَذْلًا شَبِيهًا بِالْجُنُونِ كَأَنَّمَا قَرَأْتُ بِهِ الْوَرَهَاءَ شَطْرَ كِتَابِ (٣)

(١) الجاحظ : المصدر السابق ج ٥ ص ٨٩ - ٩١ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٧٨ ، وهو من قصيدة فى مدح مالك بن

طوق مالمها :

كَلَّوْا نَدَهْرًا رَدَّ رَجَعَ جَوَابٍ أَوْكَتْ مِنْ شَأْنِهِ طَوْلُ عِتَابِ

(٣) قال المرزوقى فى شرحه لهذا البيت : أراد أنها عذلت عذلا التيس

عليه معناه . ولم يفهم مغزاها فأشبهه كلام المجانين وما تقرأه المرأة

الحمقاء من كتاب قطع نصفين .

وهذا يصبح الماء والجنون وشرط الكتاب من باب واحد يلفه الغموض
ولا يفيض إلى يقين صادق يطمأن اليه .

...

ومن الاستعارات المستمدة من الماء أيضا قوله : (١)
كَأَنِّي حِينَ جَرَدْتُ الرَّجَاءَ لَمْ أَصْبَا صَبَبْتُ بِهِ مَاءً عَلَى الزَّمَنِ
وهي مما استهمجته الآمدى من استعاراته التي عدها في غاية الغثاثة والهجانة
والبعد عن الصواب (٢) ووصفها القاضى مع بعض الاستعارات الأخرى بأنها
مما يصدىء القلب ويعميه ويطمس البصيرة ويكد القريحة (٣) ، غير أن الماء
هنا تتفجر فيه معالم القتل والفتك ويفدو وسيلة للقهر والسيطرة والتمكين
فطالما قاوم به الإنسان الموت وتغلب على الهلاك فكان سفينته إلى النجاة
ووسيلته إلى الخلاص .

ويتجلى الماء مرة أخرى آجنا فاسدا تفجّره في الضلال والانحراف عن
الحق يتلألأ في صورة سراب يحسبه الظمان ماء حتى إذا جاءه لم يجد

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٣٩ وهو من قصيدة في مدح أبي الحسن
على بن مروان مطلقها :

أراك أكبرت ادمانى على الدمن وحملى الشوق من باد ومكتن
غير ان رواية الديوان للبيت جاءت مكان " صبت به ماء " أخذت به سيفاً
وقد اعتمدت على ما جاء في الموازنة والوساطة من رواية للبيت .

(٢) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٦٥ .

(٣) القاضى الجرجاني : الوساطة ص ٤٠ .

شيئا ، وذلك فى قوله (١) :

وَأَخَذَتْ بَابَكَ حَائِرًا وَنَ الْمُنَى وَمَنِ الضَّلَالِ مِيَاهُهُنَّ أَجُونُ
ومتنازع الماء الاضداد فيترقق فى " ماء الحياة " و " ماء الحياء " فى قوله (٢) :
أَلَا أَيُّهَا الْمَوْتُ فَجَعَلْتَنِيَا بِمَاءِ الْحَيَاةِ وَمَاءِ الْحَيَاءِ
وينهل " ماء للروض " فى قوله (٣) :

رَعَتْهُ الْفِيَا فِي بَعْدِ مَا كَانَ حَقْبَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرَّوْضِ يَنْهَلُ سَاكِبُهُ
ويكدر الماء حينما ينهل من "سحاب المنايا " فى قوله (٤) :
يَنْجِدُنِيَا أَلَقْتَ بِنَجْدٍ بَعَاءَهَا سَحَابُ الْمَنَايَا وَهِيَ مَظْلَمَةٌ كَدَرُ (٥)
وعندئذ يصبح " ماء للدهر " فى قوله (٦) :

-
- (١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٣٢٠ وهو من قصيدة فى مدح الافشين
مطلعيها : بَذَّ الْجَلَادُ الْبَذَّ فَهَوْدَفِينُ مَا أَنَّهُ إِلَّا الْوَحْشُ قَطِينُ
(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٩ وهو من قصيدة فى رثاء خالد بن
يزيد الشيباني مطلعيها :
نَعَاءٌ إِلَى كُلِّ حَيٍّ نَعَاءٌ فَتَى الْعَرَبِ احْتَلَّ رُبْعَ الْفَنَاءِ
(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٢٢ وهو من قصيدة فى مدح ابي
العباس عبد الله بن طاهر مطلعيها :
هَنْ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَابِيَّةُ فَعَزَّ مَا أَذْرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهُ
(٤) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٥٧ وهو من قصيدة فى الفخر مطلعيها :
تَصَدَّتْ وَحْدَلُ الْبَيْنِ مَسْتَحْصِدُ شَرْرُ وَقَدْ سَهَّلَ التَّوَدُّعُهَا وَتَرَّ الْهَجْرُ
(٥) يقال القى السحاب بعماءه اذا ألقى ثقله وماءه ، النجدة : الشجاعة والمعونة
(٦) الديوان بشرح التبريزى ج ٤ ص ٥٧ وهو من قصيدة مطلعيها :
مَتَى يَرْعَى لِقَوْلِكَ أَوْ يَنْيَبُ وَخَدِنَاهُ الْكَأْبَةُ وَالنَّحِيبُ .

وَلَوْ بَصُرْتُ بِهِ لَرَأَيْتَ جَرِيضًا بِمَاءِ الدَّهْرِ حَلِيَّةُ الشَّحُوبِ (١)
وينتهي ماء للسيف الصارم في قوله (٢) :

رَدَّتْ رَوْنَقَ وَجْهِهِ فِي صَحِيفَتِهِ رَدَّ الصَّقَالِ بِمَاءِ الصَّارِمِ الْخَذَمِ (٣)
وكأسا للردى (٤)

صَمَاءُ سَمِ الْعَدَى فِي جَنْبِهَا ضَرْبٌ وَشَرِبُ كَأْسِ الرَّدَى فِي فَمِهَا شَهْدٌ (٥)

وهكذا يلح أبوتام على الماء ليفجر في اللفظ طاقاته الكامنة فيه وينتزع منه الإلف والاعتیاد بفجره في هذه التراكيب اللفوية الجديدة التي تمنحه من خلال العلاقات المتبادلة بين اجزائها أبعادا تكشف تاريخا مجهولا للإنسان في تجربته مع العالم حوله .

والغموض الذي يضيفه الماء على ما يضاف إليه من ملام أو ضلال أو دهر أصل من أصول مذهب أبي تمام الشعرى تبد وفيه الأشياء شاحبة باهتة

(١) الجريض : الذي غص بريقه .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢١٨ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف مطلقها :

ابا سعيد وما وصفى بمتهمي على الثناء ولا شكرى بمخترم

(٣) الخدم : السريع القطع .

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٧٦ وهو من قصيدة في رثاء بعض

بنى حميد مطلقها : لقلما صحباني الروح والجسد
لو صحح الدمع لى أناصح الكمد

(٥) الضرب : العسل الأبيض .

فقدت معالمها المادية الصارمة وحدودها العقلية المجردة وتمردت على ما جرى عليه العرف وأخذ به في العادة فارتفعت إلى أفق شعري يأخذ طابعا مغايرا للواقع وربما كان مخالفا له ومتناقضا معه . وهذا أحد أسباب رفض النقاد في عصره وفي غير عصره لكثير من استعاراته وصوره وامعانهم في هذا الرفض .

وقد كان مما أخذوه على أبي تمام قوله : (١)

رَقِيقُ حَوَاشِيِ الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بَرْدٌ

فقد أكثروا من تشنيعهم عليه فذهب الآمدي إلى أن أبا تمام قد أخطأ فلا أحد من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالبرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، وإذا ذموا الحلم وصفوه بالخفة فيقولون خفيف الحلم وطائشه ، وكذلك أخطأ أبو تمام لأنه وصف البرد بالفرقة وهو لا يوصف بذلك وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة (٢).

وذهب المسكري في الصناعتين (٣) إلى ما ذهب إليه الآمدي في عيبه لهذا البيت وفعل ذلك الجرجاني في الوساطة (٤) وقال عنه أبو العباس القطريلي : هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت (٥) .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٨٨ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

الهيثم بن شبانه مطلعها :
تَجَرَّعَ أَسَى قَدْ اقْفَرَ الْجَرَّعَ الْفَرْدُ وَدَعَّ حِسَى عَيْنٍ يَحْتَلِبُ مَاءَهَا الْوَجْدُ

(٢) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ١٤٣ - ١٤٦ .

(٣) أبو هلال المسكري : الصناعتين ص ١٢٥ .

(٤) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٧٨ .

(٥) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ١٤٣ .

وحينما حاول الدكتور طه حسين أن يعتذر لأبى تمام عن هذا الخروج عما جرت به العادة جَعَلَ من حداثة هذا البيت مجرد استجابة للحضارة العباسية المترفة الأرستقراطية الوادعة ، ذلك أن أبى تمام - فى رأيه - رجل حضرى وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين فهو إذا وصف الخلفاء بالتأنى والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الاعراب ، لأن الحلم فى بغداد وفى القرن الثالث للهجرة غير الحلم فى البصرة فى القرن الأول للهجرة ، فليس غريبا أن يكون حلم هؤلاء المتحضرين فى بغداد رقيق الحواشى (١) . وتابعه فى ذلك الاستبان البهبهيتى فذهب إلى أنه يمكن التجوز فى استعمال كلمة البرد فى غير معناها الأصلى بانتحال لين الحضارة مخففا لنقل اللفظ إلى غير مدلوله الأول حريا مع الحياة بعد انتقالها من طور البداوة الى طور الحضارة . (٢)

والمشكلة انما نشأت من أخذ الالفاظ مأخذا اشاريا بحيث لا تتجاوز وظيفتها الاشارة الى الاشياء فى وجودها الخارجى ومن ثم لا تخرج لفظية البرد فى دلالتها عن ذلك الرداء الذى يباع ويشترى فى الأسواق ولا يوصف بالركة وإنما يوصف بالمثانة والصفاقة وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . وإذا اقتضت اللفظة على هذا المعنى الاشارى افتقرت إلى ما يصح المناسبة بينهما وبين الحلم ولم يعد بين يدى الناظر فى الشعر سوى القول بالصفة الباطلة وتمحل البديع الذى لا يثير عند النقاد إلا الغضب والاستهجان على ما يشهد به كلام الآمدى وغيره .

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٤

(٢) نجيب البهبهيتى : أبوتام الطائى حياته وحياة شعره ص ٢٢٠

هذا إلى أنه كان مما صرف القوم عن تقبل هذه الاستعارة وأمثالها أنهم قاسوها على نماذج أضفوا عليها صفة الثبات بحيث لا يمكن الخروج عنها إلى سواها ، فمادام العربي الأول قد وصف الحلم بالعظم والرزانة فلا يصح أن يجيء أبو تمام فيصفه بالرقعة التي تقترب بالخفة وما تتداعى إليه من ذم .

ولم يفتن القوم إلى أن للبرد تاريخا عريقا في الإسلام يمد جذوره إلى حادثة مشول كعب بن زهير بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم وإنشاده قصيدته " بانت سعاد " وإعلانه إسلامه ثم عفوا الرسول عنه وإلقائه برده عليه علامة على العفو وإشعارا بالصفح وفي ذلك ما فيه من دلالة على الحلم العظيم عن خصم لدود بلغ في الخصام حدا أن أهدر رسول الله صلى الله عليه وسلم دمه ، ثم تداولت الأيدي ذلك البرد وتوارثه الخلفاء حتى صار إشارة من شارات الخلافة والسيادة وذلك ما أشار إليه أبو تمام نفسه حينما قال (١) :

وَمَا قَصْدُ وَإِنْ يَسْحَبُونَ عَلَى الْمَنَى بَرُودَهُمْ إِلَّا إِلَى وَارِثِ الْبَرْدِ (٢)

فالبرد وثيق الصلة بالحلم والحلم وثيق الصلة بالسيادة وكلاهما ظل مفروسا في أعماق الضمير العربي والإسلامي يتلأأ رمزا هنا وإشارة هناك حتى تفجر في قصيدة البوصيري " البردة .. " وما جاء على نهجها من قصائد .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٢٢ وهو من قصيدة في مدح أبي عبد الله

حفص بن عمر الأزدي مطلقها :
عَفَّتْ أَرْبَعُ الْحَالَاتِ لِلأَرْبَعِ الْمُدِّ لِكُلِّ هَضِيمِ الْكَشْحِ مَجْدُ وَلَةِ الْقَدِّ

(٢) جعل أعداء الخليفة يسحبون برودهم على الأمانى ، أى أنهم يتمنون أمرا ثم يعتقدون وقوعه حقا فيختالون لذلك ، ووارث البرد يعنى به الخليفة .

والرقة في بيت أبي تمام إنما عابها القوم لأنهم وضعوها مقابلة للرزانة مناقضة لها ولذلك قرنوها بالخفة والطيش فأصبحت سمة للذم لا للمدح ، غير أن المرزوقي فطن إلى أن الرقة في هذا البيت نقيض للغلظ وهو الفظاظة والقسوة التي جاء عليها قوله تعالى : " (وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ) " ، فالرقة في البيت تقوم مقام اللطف (١) ومن شأنها أن تنتزع من الحلم خشونة الوقار وتكلف الحشمة وتثبت فيه دواعي الإلف والمطف حتى يغدو مزيجا فريدا من محاسن الأخلاق كذلك التي قال فيها أبوتمام (٢) :

لا طائش تهفو خلائقه ولا خشن الوقار كأنه في محفل
فكه يجم الجد أحيانا وقد ينضو ويهزل عيش من لم يهزل (٣)

أو تلك السجايا التي قال فيها كذلك (٤) :

الجد شيمته وفيه فكا همة سحج ولا جد لمن لم يلعب (٥)
شرس ويتبع ذاك لين خليفة لا خير في الصبها ما لم تقطب (٦)

-
- (١) حاشية ٢ / ٨٨ من شرح الديوان للتبريزي .
 (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٧ من قصيدة في مدح الحسن بن وهب مطلعها :
 ليس الوقوف بكف شوقك فانزل تبلل غليلا بالد موع فتبلل
 (٣) يجم الجد : استمارة من اجسام الفرس وهو أن يترك من الركوب ، أي يدع الجد أحيانا .
 (٤) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٠٢ وهو من قصيدة في مدح عمر بن طوق مطلعها :
 أحسن بأيا المقيق وأطيب والعيش في اظلالهن المصحب
 (٥) السحج : اللين . الفكاهة : المزاح .
 (٦) الصبها : الخمر ، تقطب تعرج .

والجدير بالملاحظة أن النقاد والشرح قد أخذوا الحلم في بيت
أبي تمام على أنه مرادف للمقل والأناة ولذلك استقبحوا أن يوصف بالرقعة
ولم يدركوا أن الحلم هنا حالة نفسية تدل على التسامح والعفو والصفح
وذلك يتضح من خلال مقابلتها في البيت التالي بالشدة والفتك في قوله :

رَقِيقُ حَوَاشِيِ الْحَلَمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بَرْدٌ
وَذُو سَوْرَةٍ تَفْرِى الْفَرَى شَبَاتُهَا وَلَا يَقْطَعُ الصَّمَامَ لَيْسَ لَهُ حَدٌّ (١)

وإذا أصبحت السماحة والعفو وقمع الغضب من أقوى مقومات الحلم (٢)
تجلت لنا رمزية البرد الذى وصف به الحلم لما بين العفو والبرد من ارتباط وثيق
يترامى الى " بانث سعاد " . ومن شأن البرد إذا اقترن بالحلم أن يجعله
يرق حتى تحويه الكنان وأن يصبح له حواشى وأطراف وكل ذلك تربطه
شبكة من العلاقات الضدية مع البيت الذى تلاه وهو قوله :

وَذُو سَوْرَةٍ تَفْرِى الْفَرَى شَبَاتُهَا وَلَا يَقْطَعُ الصَّمَامَ لَيْسَ لَهُ حَدٌّ

فاللين والتسامح يقابله الشدة والفتك والحلم الذى ترق حواشيه تقابله السورة
التي تفرى شباتها ، وإذا كان الحلم قد آل إلى البرد رقيق الحواشى فالسورة
لم تلبث أن آلت إلى سيف قاطع الحد فصرامة السيف تقابل رقة البرد ، ومن

-
- (١) يقال فلان يفرى الفرى : إذا كان جادا حازما ، والشبابة : السنان .
(٢) أشار شارل بلا إلى المفهوم الشائع عند اللغويين عن الحلم باعتباره
مرادفا للأناة والعقل قائلا أنه قد فات الذين يرددون هذا المفهوم
أن من أقوى مقومات الحلم السماحة والعفو من جهة وقمع الغضب
من جهة أخرى . شارل بلا : رسالة في الحلم ص ١٦ .

خلال هذه العناصر المتقابلة تتحدد الأبعاد الشعرية للأخلاق العليا
المثالية للإنسان ، وهذا التقابل بين الأضداد عنصر أصيل في لغة أبي تمام
الشعرية .

...

ولو نظرنا في جطة الاستعارات التي عابها الأمدى على أبي تمام
لوجدنا أنه يستقبح أن يكون للدهر إخضاع في قول أبي تمام : (١)

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْذَعِكَ فَقَدْ أَضْجَعْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خَرَقِكَ

وأن يكون له يد تقطع من الزند (٢)

أَلَا لَا يَمُدُّ الدَّهْرُ كَفًّا بِسَىءٍ إِلَى مُجْتَدِي نَصْرٍ فَتَقْطَعُ مِنَ الزَّندِ

وكانه يصرع في قوله : (٣)

تَرْوَحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَفْتَدِي غَطُوبَ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُمْ يَصْرَعُ

ويشرق بالقوم الكرام (٤)

وَالدَّهْرُ الْأُمُّ مِنْ شَرَّقَتْ بِلُومِهِ إِلَّا إِذَا أَشْرَقَتْهُ بِكَرِيمٍ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٠٥ وهو من قصيدة في مدح محمد

ابن المهيثم بن شبانه مطلعها :

كَانَتْ صُرُوفُ الزَّمَانِ مِنْ فَرْقِكَ وَكَتَنَ أَهْلُ الْإِعْدَامِ فِي وَرْقِكَ

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٦٤ وهو من قصيدة في مدح نصر بن

منصور بن بسام مطلعها :

أَطْلَالَ هَنْدٍ سَاءَ مَا اعْتَضَتْ مِنْ هَنْدٍ أَقَايَضَتْ حَوَارِثَ الْعَيْنِ بِالْعَوْنِ وَالرَّيْدِ

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٢٤ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف

الشغري مطلعها :

أَمَّا إِنَّهُ لَوْلَا الْخَلِيطُ الْمَوْدِعُ وَرَبْعَ عَافٍ مِنْهُ مَصِيفٌ وَمَرِيعٌ

(٤) الديوان بشرح التبريزي ٣/ ٢٦٧ وهو من قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم

مطلعها :

يَارَبْعُ لَوْ رُبِعُوا عَلَى ابْنِ هُمُومٍ مُسْتَسْلِمٌ لَجَوَى الْفِرَاقِ سَقِيمٌ

وسوى ذلك من الاستعارة التى عدها فى " غاية القباحة والهجانة والفحاشة
والبعد من الصواب " (١)

والملاحظ أن أكثر الاستعارات التى صدمت النقاد فى شعر أبى تمام
وحطتهم على الطعن فيها وفى صا حبيها كانت تتضمن تجربة الإنسان مع الزمن
والإشكال الذى أثارته إنما هو ذلك الإشكال المريق الدائر حول التباين
بين الزمن فى الخبرة الإنسانية والزمن كموضوع مجرد ، يقول هانز ميرهوف :
(الواقع أن الصعوبات الناشئة عن عملية الانتقال من واقعة الزمن فى الخبرة
إلى نظرية منطقية سليمة للزمن هى صعوبات محيرة لدرجة جعلت العديد
من المفكرين من زينون إلى برادلى يستنتجون أن موضوع الزمن بأكله مشحون ،
بالتناقضات التى لا يمكن حلها أبداً ولذلك فالزمن ليس مفهوما عقلانياً ، وبما
أن الواقع يجب أن يكون عقلانياً فى عرفهم فإنه ينتج عن ذلك اعلان الزمن بأنسه
غير حقيقى ووهى وصعارة أخرى اعلان الزمن على أنه لا يمثل أى وجه مسن
أوجه الواقع الموضوعية اطلاقاً) (٢) .

والزمان ايضا عند المتكلمين من المسلمين شىء موهوم لا حقيقة له فهو
أمر اعتبارى موهوم ليس موجوداً إذ لا وجود للماضى والمستقبل ، ووجود الحاضر
يستلزم وجود الجزء مع أن الحكماء لا يقولون بوجود الحاضر فلا وجود للزمان
أصلاً . (٣)

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٦٥ .

(٢) هانز ميرهوف : الزمن فى الادب ص ١٣ .

(٣) التهانوى : كشف اصطلاحات الفنون ج ٣ ص ١٢١ .

غير أن الزمان في الخبرة الانسانية شيء آخر لا يمكن تجاهله
ونسبته الى الوهم ، فهو حقيقة إنسانية قاهرة تغير الأشياء وتفضي بها
من حالة إلى حالة وتنتهي بها من قوة إلى ضعف ومن حياة إلى موت قوة
يقف الإنسان أمامها عاجزا لا حول له ولا قوة (١) ولذا تظل تجربة الإنسان
مع الزمان تجربة غامضة لا يمكن للعقل ادراكها أو تفسيرها على أى وجه صحيح
أنها تتسرب خلال النسيج اليومي لحياته وتؤثر فيه من شتى نواحيه . وتبلغ
قمة توترها وكثافتها في تجربة الإنسان مع الدهر وهو صورة أخرى لتسلط
الزمان وحتميته (٢) ، ويتسم بحركة مفاجئة قاهرة وهو ليس قوة الموت ، كما يقول
الكاتب أد ونسى أحمد سعيد ، بل قوة الحركة الأفقية التي تندرج في تيارها
ظاهرة الغياب ، غياب الأهل والحبيبة والقبيلة ، إنه شيء خفي يأتي من

- (١) يقول لبید بن ربیعہ (حماسة البحتری ص ٩٣) :
غَلَبَ الزَّمَانُ وَكُنْتُ غَيْرَ مَغْلَبٍ دَهْرٌ طَوِيلٌ دَائِمٌ مَسْدُودٌ
يَوْمٌ إِذَا يَأْتِي عَلَى وَلِيلَةٍ وَكُلَاهُمَا بَعْدَ الضَّاءِ يَمُودُ
وَأَرَاهُ يَأْتِي مِثْلَ يَوْمٍ رَأَيْتُكَ لَمْ يَنْتَقِصْ وَضَعْفٌ وَهُوَ شَدِيدُ
- ويقول حاتم الطائي (حماسة البحتری ص ٩٣) :
يَسْعَى الْفَتَى وَحَمَامُ الْمَوْتِ يَدْرِكُهُ وَكُلُّ يَوْمٍ يَدْنُو لِلْفَتَى أَجَلُهَا
- ويقول المخيل التميمي (حماسة البحتری ص ٩٣) :
أَتَهَزَأُ مِنْ أَمْعَرَةٍ إِنْ رَأَتْ نَهَارًا وَلَيْلًا بِلْيَانِي فَأَسْرَعَا
فَإِنْ أَكَّ لَا قِيَتَ الدَّهْرُ بَرِيرَ مَنَاهَا فَقَدْ أَفْنِيَا لِقَمَانٍ قَبْلُ وَتَبَعَا
- (٢) يقول أبو خراش الهذلي (شرح اشعار الهذليين ج ١ ص ٧٠) :
هَلْ الدَّهْرُ إِلَّا لَيْلَةٌ أَوْ نَهَارُهَا وَلَا طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَاُهَا

من الخلف مفاجئ لا يغلب (١) .

وتجربة الإنسان مع الدهر والزمن لا تلبث أن توقظ في كيانه تجربة مماثلة عاشها حينما كانت الأرض غضة بحياه الطوفان وكان الإنسان فيها يتحرك غريبا وحيدا تتوتر علاقته بالأشياء فلا يرى فيها إلا عدا و يحذره أو صديقا يلوذ به ، فتخدو الشجرة الهادئة الوارقة أما تحنو عليه والحيوان المتحرك الوثاب وحشا يترصد فيه فلا تنفك معرفته بالأشياء عن هذا الطابع الانفعالي أبدا وليست تلقيا عقليا هادئا لها . وقد ظل الحيوان يحمل رمز الصدو الفاتك في الفكر الانساني فهو القوة القاهرة المفاجئة التي كان الانسان يوجس في نفسه خيفة منها فأخذ يخلصها على كل ما يجابهه بالخطر ويضعه أمام الموت . ومن هنا كان هذا التجاذب بين الزمن والحيوان في التجربة الإنسانية حتى أصبحت أوجسه الحيوان هي الأقنعة التي يتنكر فيها الزمان حينما يفتك ببني الانسان ، كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع . (٢)

هذا التواشج بين الزمان والحيوان أصيل في الثقافة العربية نستطيع أن نتلمس محالته في قول امرئ القيس . (٣) :

وليلٍ كموج البحر أرغى سدوله
عليَّ بأنواع الهيموم ليلتلي

(١) ادونيس : مقدمة للشعر العربي ص ٢٨ .

(٢) الدكتور لطفي عبد البديع : عبقرية العربية ص ١٤٧ .

(٣) ابن النباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٢٨٨ .

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَطْطِي بِمُصْلَبِهِ وَأَرَدَفَ اعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّكِلٍ
أَلَا أَيْهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ الْإِنْجِلِ بِصُبْحٍ وَمَا إِلَّا صَبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثِلِ

وقول زهير بن أبي سلمى (١) :

رَأَيْتُ النِّسَاءَ يَخْبِطْنَ عَشَوَاءَ مِنْ تُصِيبُ تَمَتُّهُ وَمَنْ تَخْطِي يَحْمَرُّ فِيهِمْ

وقول الآخر (٢) :

أَلَمْ أُخْبِرْكَ أَنَّ الدَّهْرَ غُولٌ خُتِرَ الْعَهْدُ يَلْتَهُمُ الرِّجَالُ

وأكثر استعارات أبي تمام التي عاب بها الأمدى وسواه من نقاد العربيين إنما تنطلق من استيحاء هذا التجاذب بين الحيوان والزمان في الخبرة الإنسانية .

وقد أثار أبو تمام سخط النقاد جميعا حينما قال (٣) :

يَا دَهْرُ قَوْمٍ أَخَذَ عَيْكَ فَقَدْ أَصْجَبْتَ هَذَا الْإِنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

فاستنكر عليه الأمدى ذكر الأخدعين قائلا بأنه كان يمكنه ان يقول : قوم مسن أعوجاجك أو قوم معوج صنعك ، أو ياد هرأحسن بنا الصنيع ، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل (٤) وقد وصف القاضي الجرجاني هذا البيت

(١) ابن الأنباري : المصدر السابق ص ٧٥ .

(٢) د . جواد علي : الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج ٦ ص ١٥١ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٠٥ .

(٤) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٧١ .

وجملة أخرى من أبياته بانها مما يصدى القلب ويعميه ويطمس البصيرة (١)
 ووسمه عبد القاهر بالثقل وتنغيص النفس وتكديرها (٢) ، وعابه أبو هلال
 العسكري في أكثر من موضع في الصناعتين (٣) ، أما ابن الأثير فقد استهجن
 صيغة التثنية التي جاء عليها لفظ الإخدعين وأرجع إلى هذه التثنية ما أجمع
 عليه النقاد من قبح البيت وفساده (٤) .

غير أن العداء الخفى بين الإنسان والدهر ، والذي استحال
 بسببه الدهر إلى حيوان فتاك في اللاشعور الجمعي عند بني الإنسان ، هذا
 العداء لا يلبث أن يؤول بالدهر إلى كائن انساني ينبثق في صدر البيت من
 ياء النداء فتأتى بذلك مخاطبته وتوجيه اللوم والتفنيد له ، غير أن أبا تمام
 لا يلبث أن يدمر هذا (الإنسان - الدهر) ولا يبقى منه إلا هذين الإخدعين
 اللذين يستمدان من التثنية قوة لهما للبقاء وكأنما يهوى أبو تمام بذكره أجزاء
 الأشياء فحسب ذلك التفطيت الذي يشمل أجزاء العالم في شعره .

والإخدعان لا يكفى لإدراكهما أن يقال بأنهما عرقان في جانب العنق
 ذلك أن ادراكهما لا يتأتى إلا من خلال السياق الذي يترددان فيه حيث
 تلتقى بهما في مثل قول أبي تمام (٥) :

ذَلَّتْ بِهِمَّ عُنُقُ الْخَلِيطِ وَرَبَّمَا كَانَ الْمَنْعُ إِخْدَعًا وَصَلِيفًا

-
- (١) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٤١ .
 (٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٣٩ .
 (٣) أبو هلال العسكري الصناعتين ٣١٢ / ٦٦ .
 (٤) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ ص ٣٨٤ .
 (٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٨١ وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد

محمد بن يوسف مطلقها :
 اطلالهم سلبت دماها الهيفا واستبدلت وحشاً بهن عكوفاً

وقوله (١) :

وما هو إلا الوهن أو حد مرهف
تميل ظباه أخدعي كل ما ميل

وعندئذ يتضح ذلك الارتباط بين الإخدع والإباء والعزة حتى كانت العرب تصف شديد الإباء بأنه شديد الإخدع (٢) .

غير أن للأخدع ارتباطا آخر تتوثق فيه العلاقة بينه وبين الخداع والتضليل يتراءى في السراب الخيدع والدينار الخادع والحرب الخدعة والقول الخيدع، وقال الخليل : الإخداع إخفاء الشيء ، ولتصاقب الالفاظ لتصاقب المعاني باب واسع في الصرية جعل ابن فارس يعقب على قول الخليل بقوله : وعلى هذا الذي ذكره الخليل يجري الباب .

والاحساس بغلبة الدهر وتسلطه لا ينفك عن الإحساس بالانخداع والفرر حتى قالوا : إن الخدعة الدهر وعليه فسروا قول الأضبط بن قريش :
يا قوم من عاذري من الخدعة
بأنه الدهر كأنه يفر ويخدع (٣) .

من هذا كله يكون بإمكاننا أن ندرك ما يفجره لفظ الإخدع في الدهر من طاقات كامنة تتراعى بين العزة والخداع وتتوتر فيهما العلاقة لتنتهي بالدهر إلى ذلك الخرق الذي ضج منه الأنعام .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٨٦ وهو من قصيدة في مدح المحتشم

والافشين مطلعها :

غدا الطك معمور الحرا والمنازل منور وحف الروض عذب المناهل

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٥٤ .

(٣) احمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ج ٢ ص ١٦١ ، ١٦٢ .

إن الاستعارة عند أبي تمام تعتمد إلى إثارة وعي الإنسان بالأشياء
ليخمد وعيا كليا لا يقتصر على الجانب العقلي فحسب وإنما يتلمس الجانب
الروحاني فيها متساميا على مقتضيات التفكير المجرد فواكتناه حقائق الأشياء،
حتى يصبح هذا الإدراك نوعا من الحدس الذي يحتضن أحوال النفس والعلاقات
المتبادلة بينها وبين ما يحيط بها فيرتبط بالسحر والتنجيم ويغدو كذلك العلم
الذي قال عنه: (١)

وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَدُنْ لَجَجْتُمْ أَنَّهُ مَا بَعْدَ ذَاكَ الْعُرْسِ إِلَّا الْمَأْتَمُ
عَلِمَا طَلَبْتُ رَسُومَهُ فَوَجَدْتُهَا فِي الظَّنِّ إِنَّ الْأَلْمَى مُجْتَمُ

وهذا العلم قائم على تصور اعتماد العالم على التضاد في صميم علاقاته ، ولذلك
يرتبط العرس فيه ارتباطا وثيقا بالمأتم ، غير أن ديناميكية الرؤية الشعرية
عند أبي تمام لا تنكفئ بالتضاد كوشيجة تنمو من خلالها العلاقات بين الاطراف
الثنائية وإنما تعتمد إلى اقتناص معالم التشابه من خلال هذا التضاد (٢) ، ومن

(١) الد ديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٠١ وهو من قصيدته في مدح مالك بن طوق

التغلبى مطلعها :

أَرْضُ مَصْرَدَةٍ وَأُخْرَى تَجْمُ مِنْهَا الَّتِي رُزِقَتْ وَأُخْرَى تُحَرِّمُ

(٢) يقول د . كمال أبودي في تحليله لقصيدة أبي تمام ، (رقت حواشي

الدهر " : " ان تميز الفاعلية الشعرية هنا أنها لا تؤكد التشابه المطلق
وتعمل من خلاله على تنمية بنية شعرية - لأن تأكيد التشابه فقط اقرب
إلى السذاجة التصورية - بل تؤكد التضاد أيضا ، ثم إنها لا تنمى خيوط
التشابه في عزلة عن خيوط التضاد بل إنها تطرح التشابه والتضاد بنية
واحدة وتعمل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تمازج التشابه
بالتضاد وتفاعله معه " . د . كمال أبودي : جدلية الخفاء والتجلي ،

هنا لا تصبح الصورة الشعرية عنده جمعا لأشياء متشابهة وإنما تنبثق من خلال رؤية جدلية تتلمس خطوط التشابه بين الأشياء المختلفة ، ولعل هذا ما دفع ابن رشيق في العمدة إلى أن يصف أبا تمام بأنه يجهأ للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة (١) ، وكذلك القاضى الجرجاني حينما وصفه بأنه اجتلب المعانى الغامضة وقصد الأغراض الخفية (٢) والغموض الذى أشارا إليه وعاباه فى شعره سمة أصيلة فى شعره تلعب الاستعارة دورا كبيرا فى بثها خلال الأبيات لتبدو فيها الأشياء خافتة شاحبة تخلصت عن صرامتها المادية وحدودها الحسية التى تخدع الناظر إليها بالإدراك المعتاد الملموس للأشياء وتصرفه عن استبطانها والبحث عن دلالتها ، والغموض الذى يحيط بالأشياء يحمل أوضح الدلالات على الانسراب تحت القشرة الخارجية للأشياء والتغفل فى ثناياها ، والمعانى التى وصفها النقاد بأنها متكلفة مقسرة لاتصـدر إلا عن التلقى الوجدانى للأشياء ، ومن هنا لا تظل العيون التى ترى عيوننا مثبتة فى الرأس لا ترى من الأشياء إلا مظاهرها البسيطة وإنما هى عيون أخرى كامنة فى القلب تكشف الحجب وتستطلع ما وراء الحواس ، يقول أبو تمام (٣) :

(١) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٨٥ .

(٢) الجرجاني : الوساطة ص ٢٥ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٢٦ ، وهو من قصيدة فى مدح

الواثق مطلقها :

وأبى المنازل إنها لشجون
وعلى المجومه إنها لتبين

ولقد رأيناها له بقلوبنا
ولذلك قيل من الظنون جليئة
وظهور خطب د ونها ربطون
صدق وفي بعض القلوب عيون

وحيثما تنبثق الرؤية من عين القلب فإن من شأنها عندئذ أن تتجسس
المحسوس لتفرض إلى عالم آخر تتداخل فيه العناصر وتتقارب فيه الأشياء
فيفرض بعضها إلى بعض ولا تفقد والاستعارة فيه جمعا لأشياء متشابهة -
كما ذكرنا - وإنما تصبح تصورا جماليا للوجود يربط بين أشياء مختلفة يضحى
بأدى ذى بدء بواقعيتهما ويجردها ما هو مألوف فيها ، وقد كان المعرى
يحب بمثل هذه الوظيفة للاستعارة في شعر أبي تمام حينما قال : (ومذهب
الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها ويجعل
المعنى كغيره مما لا يدركه النظر) (١) والعالم الذى وصفه المعرى بأنه لا يدركه
النظر عالم روحانى لا يقوم إلا فى الشعر ، عالم يموج بالحركة متمردا على الثبات
والاستقرار تصبح القصيدة فيه كما وصفها أبو تمام (٢) :

إنسية وحشية كثرت بهما
حركات أهل الأرض وهو سكون

وهو عالم خيالى متسلط يقول فيه شاعرنا (٣) :

-
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٠٧ .
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٢٩ ، وهو من قصيدة النونية فسى
مدح الواثق والتى سبق ذكر مطلعها .
(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٤ ص ٢٥٤ ، وهو من قصيدة غزلية مطلعها :
زائر زارنى فهاج غيبالا
كنت لولاه أسوأ الناس حالا

مَثَلْتُهُ الْمُنَى لِعَيْنِي وَفَكَّرِي وَلِقَلْبِي حَتَّى قَبِلْتُ الْحَالَا
مَا أَرَانِي إِزَالَ نَصَبَ خِيَالٍ طَارِقٍ أَوْ يَصِيرُ قَلْبِي خِيَالَا

ومن هنا تتوتر العلاقة بينه وبين عالم الحس فيغدو عالما يتم من خلاله تحطيم الواقع والاستعلاء عليه يقول أبو تمام (١) :

إِلَيْكَ أَثَرْتُ مِنْ تَحْتَ التَّرَاقِي قَوَافِي تَسْتَدِرُّ بِلَا عَصَابٍ (٢)
تَصِيرُ بِهَا وَهَادُ الْأَرْضِ هَضْبًا وَأَعْلَامًا وَتَثْلُمُ فِي الرُّوَابِي
ويقول (٣) :

فَدُونُكَهَا لَوْلَا لِيَانُ نَسِيهِمَا لَظَلَّتْ صِلَابُ الصَّخْرِ مِنْهَا تَصَدَّعُ
هذا التوتر الذي يحدد لنا نوع العلاقة بين عالم الحس وعالم الشعر عند أبو تمام هو الذي يفسر لنا غلبة الصورة في شعره حتى كأنما هو يبحث في الشعر عن عالم كامل متكامل ينافس الواقع ، يقول (٤) :

كَمْ مَعَانٍ وَشَيْتَهَا فِيكَ قَدْ أَسْكَتْ وَأَصْبَحَتْ ضَرَائِرًا لِلرِّيَاضِ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٨٨ ، ٢٩٠ وهو من قصيدة في مدح

محمد بن الهيثم بن شبانه مطلقها :

سَلَامُ اللَّهِ عِدَّةَ رَمَلٍ خَبِثَ عَلَى ابْنِ الْهَيْثَمِ الْمَلِكِ اللَّبَابِ

(٢) المصাব : ان يعصب فخذ الناقة اذا لم تثبت للحالب .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٣٤ ، وهو من قصيدة في مدح ابو سعيد

الثخري مطلقها :

أَمَا أَنَّهُ لَوْلَا الْخَلِيطُ الْمَوْدُعُ وَرَيْحُ عَفَا مِنْهُ مَصِيفٌ وَمَرِيعُ

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣١٥ من قصيدة في مدح ابو داؤد مطلقها :

بَدَلْتُ عِبْرَةً مِنَ الْإِيْمَاضِ يَوْمَ شَدَّ وَالرَّحَالُ بِالْأَغْرَاضِ

وتتأزم هذه الصافسة حتى تؤول إلى تد مير للواقع تد ميرا يثار فيه الإنسان
لنفسه من تسلط ما حوله عليه . وقد كان أبوتام كثير الالتاح على أن الشعر
نوع من الجرح والفتك فيلتقى بالطمعة النجلاء والضربة الأخدود يتفجر عنها
الموقف المتأزم بين الإنسان والأشياء ، ثم لا تلبث هذه الأشياء أن تتأسس
في الشعر تأسيسا جديدا يبدأ من الإنسان نفسه حتى تؤول القصيدة إلى عقد
من الدر أو المرجان المنظوم أو برد منضم وشبهه ، وجميعها تنطوي على الجمال
الذي تتكشف عنه الأشياء بعد أن تنتزع عنها يد الصدع سمتها الأولى
وتمنحها وضعا جديدا يبدأ من الإنسان نفسه ويجلى أروع ما في هذه الاشياء
من صور الروعة ، يقول أبوتام : (١)

خُذْهَا مُثَقَّةَ الْقَوَافِي رُبَّهَا	لِسَوَابِغِ النَّعْمَاءِ غَيْرُ كَسُودِ (٢)
حَذَاءُ تُمَلَّكُلُ أَنْ نَحْكُمَةَ	وَمَلَاغَةَ ، وَتُدْرِكُ كُلَّ وَرِيدِ (٣)
كَالطَّمْعَةِ النَّجْلَاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ	بِأَخِيهِ أَوْ كَالضَّرْبَةِ الْآخِذِ وَدِ (٤)
كَالدَّرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمِهِ	بِالشَّذْرِ فِي عُنُقِ الْفَتَاةِ الرُّودِ (٥)
كَشَقِيقَةِ الْبَرْدِ الْمُنْمَنِ وَشَيْئِهِ	مِنْ أَرْضِ مَهْرَةٍ أَوْ بِلَادِ تَزِيدِ (٦)

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٩٧ وهو من قصيدة في مدح احمد بن أبي

داود مطلعها :

أَرَأَيْتَ أَيَّ سَوَالِفٍ هُوَ رُودٍ
عَنْتُ لَنَا بَيْنَ اللَّوَى فَزُرُودِ

(٢) مثقفة القوافي : مقومة كالقناة .

(٣) حذاء : خفيفة السير ، يدر الوريد : يقطعه ويسفك دمه .

(٤) الطمعة النجلاء : الواسعة ، الضربة الأخدود : التي تشق الارض .

(٥) الشذر ما يصاغ من الذهب والفضة يفصل بين حبات الدر ، الرود : الناعمة

(٦) شقيقة البرد : قطعة التي شقت منه ، ارض مهرة : من نواحي اليمن ، بنو

تزيد : قوم من قضاة ، المنمنم : المنقوش

ولذا يصبح الشعر عند أبي تمام تغيير يعصف بالاشياء ويقتحم الأبعاد ،
يقول (١) :

الشرقُ غربٌ حينَ تَلَحَّظُ قَصْدُهُ ومُخَالَفُ اليَمَنِ الْقَصِيَّ شَامٌ (٢)

وهو تغيير لا يتأتى إلا بتدوير الواقع تدويرا يلغى معالمه الأولى ويعطيه بعدا
جديدا يولد في الشعر.

ومن هنا فالمعجم الشعري عند أبي تمام يستقطب علامات الحياة المتحركة
المتغيرة المفيرة فهو كثير الالتجاء على ذكر السيل والمطر والبرق والحرب
والسيف والفتح والارتحال والناقة والدهر والنار وجميعها تتسم بالحركة
التي تنتزع طابع الإلف من الحياة المادية لتبعث فيها سمة الجدة والحداثة
والخربة التي تسترد بها الاشياء حياتها ، ذلك الإلف الذي ينتزع الحياة
من الوجود ليحيله إلى قبر ساكن لا حركة فيه . (٣) :

راكَدُ الهمَّ كالزَّمانَةِ والـ سَبِيْتُ إِذَا مَا أَلْفَتَهُ رَمْسٌ (٤)

وقد كان أبوتام شديد النفور من المؤلف المعتاد المتكرر لأن التكرار والرتابة
تسلب الشيء جماله وقيمه (٥) :

كُلُّ شَيْءٍ غَثٌّ إِذَا عَادَ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٥٤ وهو من قصيدة في مدح المأمون
مطلعيها :

رَمْنُ أَلَمٍ بِهَا فَقَالَ سَلَامٌ كَمْ حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الْإِلْمَامُ ؟

(٢) مخالف اليمين : جمع مخلاف وهو الناحية منه .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٢٥ وهو من قصيدة في مدح الحسن بن

وهب مطليها :

هَلْ أَثَرٌ مِنْ دِيَارِهِمْ دَعَسُ حَيْثُ تَلَاقَى الْأَجْرَاعُ وَالْوَعَسُ

(٤) الزمانه : الزمن الثابت الذي لا يتحرك .

(٥) الديوان بشرح التبريزي ١/ ٣٣٦ وهو من قصيد في مدح ابن أبي داود مطليها

سعدت غربة النوى بسعداد فهي طوع الاتهام والانجاد

ولذا فالقصيدة لديه تصبح أكرم من أن تكون تكرارا وإعادة لما سبق ،
يقول في وصف قصيدته (١) :

منزهة عن السرِّق المورى مكرمة عن المعنى المصاد
وعندئذ علينا ألا ننتظر من شعر أبي تمام أن يكون توضيحا للأشياء أو تقريبا
لها لأن دور الشعر لديه أصبح نوعا من بث الغرابة في الحياة ومن هنا كان
أبو تمام كثير الإلحاح على وصف شعره بالغرابة والبعد من ذلك قوله (٢) :

وغرائب تأتيك إلا أنهبها لصنيعك الحسن الجميل أقارب
وقوله (٣) :

غرائب لا وقت في فنائك أنصها من المجد فهي الآن غير غرائب

- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٨٢ وهو من قصيدة في مدح ابن
أبي داود مطلعها :
سقى عهد الحق سبيل المهاد وروض حاضر منه وبياد
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٧٤ وهو من قصيدة في مدح ابن سعيد
الشفري مطلعها :
اني أتنى من لدنك صحيفة غلبت هموم القلب وهي غوالب
- (٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢١٤ وهو من قصيدة في مدح ابن دلف
المجلى مطلعها :
على مثلها من أربع وملاعبب أن يلمصونات الدمع السواكب

وقوله (١) :

يَخْدُونُ مَفْتَرَاتٍ فِي الْبِلَادِ فَمَا
يَزِلْنَ يُؤْتِسْنَ فِي الْآفَاقِ مَفْتَرَا

وقوله (٢) :

خَذَهَا مَفْرَبَةً فِي الْأَرْضِ آنَسَةً
بِكَلِّ فَهْمٍ غَرِيبٍ حِينَ تَفْتَرِبُ

وقد حمل الحاحه على إبراز قيمة الاغتراب وارتباطه بالتجدد أحد الشعراء النقاد أن يقول عنه (لقد تقدم صا حيكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه حتى لحبب الاغتراب) (٣) .

ودور الشاعر الأصيل يصبح عندئذ هو مقاومة الاعتياد على الأشياء بنزعها من الإطار الذي تؤلف فيه وغرسها في إطار آخر غير منتظر ولا متوقع ليدفعنا إلى تلقى الحياة وعناصرها تلقيا جديدا يمد إلى الانسان براءته الأولى التي كان يتلمس بها معالم الحياة على الأرض فتجلى له في أدق مظاهرها

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٣٨ وهو من قصيدة في مدح اسحاق

ابن ابراهيم بن مصعب مطلقها :

قَلَّ لِلْأَمِيرِ الَّذِي قَدْ نَالَ مَا طَلَبَا وَرَدَّ مِنْ سَالِفِ الْمَعْرُوفِ مَا ذَهَبَا

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٥٨ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

عبد الملك الزيات مطلقها :

قَدْ نَابَتْ الْجَزَعُ مِنْ أُرْوِيَةِ النُّوبِ وَاسْتَحَقَّتْ جِدَّةً مِنْ رَبْعِهَا الْحَقْبُ

(٣) المصطفى : أخبار ابي تمام ص ٦٠

وأبسطها :

إِنْ فِي الْقَتَادَةِ وَهِيَ أَبْخَلُّ أَيْكَةٍ ثَمَرٌ وَإِنْ غُصْنُ الزَّمانِ نَضَارُ (١)

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٦٧ وهو من قصيدة في مدح ابي

سعيد مطلعها :
لَا أَنْتِ أَنْتِ وَلَا الدِّيارُ دِيَارُ خَفَّ الْهَوَى وَتَوَلَّتِ الْأُوطَارُ

الجناس والطباق

لم يخرج الجنس لدى نقاد الشعر وشراحه عن أن يكون مجرد زينة تجتلب لتحلية المعنى وتقريبه للنفوس ولذلك اشترطوا فيه ما يشترط في الزينة من الاقتصاد والبساطة وعدم التكلف وملاءمة المعنى وهينما أحسوا بكثرة عنده بعض الشعراء لم يترددوا في رميهم بالتكلف والتصنع وإفساد المعنى بطلبه وتتبعه وما ذلك إلا لأن المعنى لديهم قائم في النفس مستقل عن الألفاظ التي تنزل منه منزلة الكساء من الجارية بينما ينزل الجنس من الألفاظ منزلة الحلية من الكساء كغيره من ضروب البديع الأخرى .

ومن هنا كانت التهمة التي أجمع عليها النقاد قديما وحديثا هي أن أبا تمام قد أسرف في طلب الجنس حتى وقع له الجيد والردى الذي لا غاية وراءه في القبح لأنه أحب الإكثار ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره ويقنع بغير تكلف ولا تعمل كما يقول ابن سنان (١) ، وذهب ابن الأثير إلى أنه أكثر من التجنيس في شعره فمنه ما قرب فيه فأحسن ومنه ما أتى مستقلا غثا باردا ، ومعد أن عاب ابن الأثير جملة من أبيات أبي تمام لما ورد فيها من الجنس قال : " وله من هذا الغث البارد المتكلف شيء كثير " (٢) ، أما الآمدي

(١) ابن سنان الخفاجي x سر الفصاحة ص ١٨٩ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ ص ٣٤٦ .

فقد كان يرى أن أبا تمام قد استفرغ وسعه في هذا الباب وجد في طلبه واستكثر منه وجعله غرضه فكانت اساءته فيه أكثر من احسانه وصوابه أقل من خطئه" (١) .

ولم تخرج جل أحكام المحدثين عن هذه الأحكام فقد ذهب بعضهم إلى أن الجناس عبث لفظي يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداخلى الشكلى أو لعب بالمعاني ومهارة في استخدام مفردات اللفظة المتحدة ففى اللفظ المختلفة فى المعنى (٢) ، ولذلك فهم يرون أن جناس أبى تمام على نوعين نوع حسن وهو قليل قرظه النقاد وأثنوا على صانعه ونوع سى وهو كثير جعل النقاد يطلبونه لما استقبح منه لدرجة أنهم كادوا يكفرون بالقليل الذى حسن فيه .

وهذا ظلت تهمة الإسراف فى هذا الضرب من ضروب " الزينة " والتكلف فيه تهمة تلاحق أبا تمام عبر الأجيال المختلفة من النقاد العرب .

ومع أن أكثر النقاد والبلاغيين قد عدوا الجناس من باب المحسنات اللفظية إلا أن عبد القاهر الجرجاني التمس له وجهاً معنوياً يحمله عليه انطلاقاً من هيمنة المعنى النحوى على نظريته فى النظم فقال " إن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى " (٣) وتلك النصرة إنما هى " حسن

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٨٥ .

(٢) د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٥١ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ .

الافادة مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة " (١) . ففي الجنس يوهمك الشاعر
أو الكاتب أنه يعيد عليك نفس اللفظة ثم تفاجأ بأنه يقدم لك معنى جديدا
فتنصرف عن ظنك الأول وتنزل عن هذا الذي سبق من التخيل وبهذا يكون
ملوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها وحصول الريح بعد أن تغالط
حتى ترى أنه راس المال (٢) ، وبهذا تؤول قيمة الجنس إلى ما يقوم به من
تمكين للمعنى وتقوية له ولذلك (لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان
موقع معنيهما من العقل حميدا) . ومن هنا رأى الجرجاني أن من الواجب
على الشاعر أو الكاتب أن يقصد إلى استقصاء المعنى وأن يلتزم سجية الطبع
فلا يفرط في البديع الذي ينزل منزلة الحلى والوشى والوشم والنقش لأنه
" ربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى فأفسده كمن أثقل العروس بأصناف
الحلى حتى ينالها مكروه في نفسها " (٣) .

وقد ذهب عبد القاهر إلى أن أبا تمام قد أسلم نفسه للتكلف فاستكثر
من الجنس وأولع به وقد ضرب لذلك مثلا قوله : (٤)

(١) عبد القاهر الجرجاني : المصدر السابق ج ١ ص ١٠٩

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ١١٠ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ١٠١ .

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٢٩ وهو من قصيدة في مدح الحسن .

ابن وهب مطلعها :
لَمَّا سُرَّ الْحَسَنُ بِنِ وَهَبٍ أَطِيبُ وَأَمُرٌّ فِي حَنِكَ الْحَسُودِ وَأَعْدَبُ .

ذَهَبَتْ بِمُذْهَبِهِ السَّامِعَةُ فَالْتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمْذَهَبٌ أَمْ مُذْهَبٌ (١)

وانتقد مقالاً " لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة — تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكورة " (٢) والفائدة عند الجرجاني لا تخرج عن تأكيد المعنى أو تحليلته وتزيينه .

والإشكال إنما جاء من عدم الاعتداد باللفظ، والعبور منه إلى المعنى، والنظرة الصحيحة الحديثة للشعر ، وهي ما تؤيده نظرية النقد الحديث ، إنما تبدأ من الاعتداد باللفظ باعتباره بنية رمزية صوتية ومن هنا فإن العلاقات بين الألفاظ لا تقتصر على بعدها الدلالي الذي ينبع من مضمون الكلمة بل إنها قد تنطلق من الجرس الصوتي لها ، ذلك أن الكلمات في الشعر عبارة عن ومضات تسرى في تيار متصل وإحيايات متلاحقة يتولد بعضها من بعض ، والشاعر يحيا في الألفاظ تحيط به من كل جانب تتجاذبه ويفضى به بعضها إلى بعض ويسلمه كل منها إلى الآخر وتصبح مهمته — باعتباره شاعراً — أن يتابع إحياء الكلمات وما يتولد عنها وأن يستغل القوة الإحيائية لجرس الألفاظ فيولد المعاني المختلفة التي تمكنه منها ثقافته باللغة وأدراكه لأسرارها ،

(١) " ذهب بمذهبه " تحتمل وجهين ضم الميم وفتحها فإذا ضمت فالمعنى ذهب بشيابه المذهبه وإذا فتحت فالمعنى ذهب بطريقة — واسلوبه ، " أَمْذَهَبٌ أَمْ مُذْهَبٌ " أي اخلق هو أَمْ مُذْهَبٌ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ .

وأبو تمام في البيت الذي عابه عليه الجرجاني والآمدي وابن المعتز (١) وسواهم وهو قوله :

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّاحَةُ . . .

إنما يحيا في لفظ " ذهب " فيترامى به هذا اللفظ وما ينطوى عليه من الفناء والتلاشي إلى تلك الشياب المذهبة التي تذهب من بين يدي الكريم حينما يمنحها لسائله والذهب يقتضى معنى الذهاب والفناء ، ثم تلتوى به الظنون لتفرض به إلى الجنون يترامى في لفظ المذهب الذى تذهب القصص إلى أنه أحد ولد الشيطان يعرض للمتطهرين فيوهمهم أن طهارتهم فاسدة فيعيدونها (٢) وبهذا تؤول الساحة إلى نوع من الإمعان في التطهر والحرص عليه إمعانا يتجاوز حدود المعقول والمألوف .

(١) الجرجاني : اسرار البلاغة ج ١ ص ١٠٠ ، الآمدي : الموازنة ج ١ ص :

٢٨٥ ، ابن المعتز : البديع ص ٣٥ .

(٢) قال المعري في شرحه للمذهب : " من قول العامة بفلان مذهب إذا كان يلح في الشيء ويفرى به وأكثر ما يستعمل ذلك في الطهارة . يقال بفلان مذهب إذا كان يتطهر ثم يظن أن طهارته لم تكمل فيعيد هـا وذلك يعرض للقراء والمتنسكين كثيرا . ويجب أن تكون هذه الكلمة حدثت في الإسلام لأنهم رويوا حديثا مرفوعا فيه ذكر أولاد سبعة للشيطان أحدهم يسمى المذهب وهو الذى يعرض للمتطهرين فيوهمهم أن طهارتهم فاسدة فيعيدونها وفي بعض الأخبار التي تذكر على ال معنى التعجب منها : أن عدنان أبا معد كان له ابن يقال له الضحاك وكانت أمه مسن الجن وأنه لحق بأخواله فصار شيطانا وهو الذى يسمى المذهب يعرض للناس في الطهارة (الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ١٢٩) .

والبيت بعد ذلك ينتزع من الكرم الجانب المساوى فيه حينما يرتبط
الكرم بالمال الذى تعبت به العطايا حتى ينتهى ذلك الجانب الذى انبثق
منه "الفصيل المهزول" و "الكلب الجبان" و "الرماد الكثير" وجميعها
تحمل معانى الغنى الذى يؤول الى فقر ويرتبط ارتباطا وثيقا بالذهاب والفناء (١)
ولذلك يلتقى الكريم فى ذهن أبى تمام ، وقد وقف صامدا وسط الفناء الذى
يحيط به ، بالبارق يشق دأكن السحب ، والكوكب يهتك دياجير الظلام ،
ولهذا ترددت أصداء النكبة الجلل والحادث الداجى فيما تبع هذا البيت
من أبيات يقول فيها :

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ	فِي الظُّنُونِ أَمْذَهَبًا مَذْهَبٌ
وَرَأَيْتُ غُرَّتَهُ صَبِيحَةً نَكْبَسَةً	جَلَلْتُ فَقُلْتُ أُبَارِقُ أَمْ كَوَكَبٌ
مَتَعْتُ كَمَا مَتَعَ الضُّحَى فِي حَادِثٍ	دَاجٍ كَأَنَّ الصَّبْحَ فِيهِ مَفْسِرٌ

...

(١) تتضح لنا هذه الرؤية بوضوح فى قوله :
لَا تُنْكِرْ عَطَلُ الْكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى فَالسَّيْلُ هَرَبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِى
فقد التقت فى ذهن أبى تمام مأساة الكريم بمأساة السيل وما ينطوى
عليه من تدوير للحياة وعبث بها فى الوقت الذى ينتظر منه الخير
والنماء . ومن هنا يلتقى السيل بالكريم فكلاهما حياة تؤول إلى موت
وغنى ينتهى إلى فقر .

ومما عابه عليه العسكري والآمدى (١) وسواهما قوله (٢) :

إِنَّ مِنْ عَقِّ وَالِدَيْهِ لَمَلْعُونَ وَمِنْ عَقِّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ

وقد عدوه من التجنيس الذى بلغ الغاية فى الركاكة والبشاعة والهجانة وذلك أنهم تلمسوا فيه معنى أصليا أوليا حدث منه الألفاظ محل الزينة فلم يجدوه ، غير أن من شأن الاعتداد بألفاظ البيت وإعادة قراءته فى جملة الأبيات التى ورد فيها من شأنه أن يكشف لنا أبعاد الرؤية التى تحرك كلماته ، يقول أبوتمام :

كَيْفَ وَالِدَ مَعَ آيَةِ الْمَعْشُوقِ	مَا عَهْدَنَا كَذَا بَكَاءِ الْمَشُوقِ
أَنْ يَكُونَ الرَّفِيقُ غَيْرَ رَفِيقِ	فَأَقْلًا التَّعْنِيفِ إِنَّ غَرَامَا
فِي دَمْعِ الْفِرَاقِ غَيْرَ لَصِيقِ	وَاسْتَمِيعَا الْجَفُوفَ دَرَّةَ دَمْعِ
وَمِنْ عَقِّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ	إِنَّ مِنْ عَقِّ وَالِدَيْهِ لَمَلْعُونَ
فِي مَحَلِّ الْأَنِيقِ مَغْنَى الْأَنِيقِ	فَقَفَا الْعَيْسَ مَلَقِيَاتِ الْمَثَانِيقِ

والذى نلاحظه بادىء ندى بدء هو أن حرف القاف هو الصوت المحرك لهذه الأبيات . فكما انه كان بجرسه الفخم يشكل القرار الذى تنتهى إليه أصوات كل بيت فقد كان كذلك يتردد فى ثنايا الأبيات بصورة جليلة ، وحسبه أنه تردد خمس عشرة مرة فى الأبيات الخمسة الأولى السالفة وظل مسيطرا على القصيدة بكاطها يتجلى مرتين او ثلاثا أو أربعا فى كل بيت منها .

(١) العسكري : الصناعتين ٣٤٤ ، الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٨٥ .
 (٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٤٣١ ، وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف مطلعها :

مَا عَهْدَنَا كَذَا نَحِيبَ الْمَشُوقِ كَيْفَ وَالِدَ مَعَ آيَةِ الْمَعْشُوقِ

ونلاحظ كذلك أن فكرة العقوق الذى يتوجه إلى الوالدين والمنـزل وما يشتمل عليه من انكار لما يجب أن يكون وتنكر له تطالعنا من بد * القصيدة فى صورة انكار النحيب على المشوق مع أنه من علامات الحب والوله ، وفى صورة الرفيق الفظ العنيف مع أنه مأخوذ فى الأصل من الرفق واللين ، ولذلك دخلت شبهة الزيف على الدمع لانه ورد فى هذا الجواب المشعرون بالتناقضات فاشتراط فيه أن يكون عريقا وليس بدعى لصيق .

والصلة بين الوالدين والمنزل صلة وثيقة تمت جذورها إلى تلك الصلة العريقة بين الأم والأرض حينما تتراءى الأرض فى نظر الإنسان الأول الشاعر أما رؤى ما تحتضن البشر أحياء وأمواتا فمنها خلقوا وإليها يعودون .

وارتباط العقيق بالعقوق يمتد من الجرس الصوتى للفظتين إلى الأصل اللغوى للعقيق الذى هو اسم لكل مسيل ماء لأنه مأخوذ من عق السيل للأرض ، أى شقه لها وفتكه بها ، والأصل فى العقوق كما قال الخليل الشق وإليه ترجع فروع الباب . (١)

وقد كان من أهم سمات ساكنى العقيق أنهم قد عقوا الشاعر لأنهم :
 هُمَ أَمَاتُوا صَبْرِي وَهُمْ فَرَّقُوا نَفْـ
 حَسِي مِنْهُمْ فِى أَثَرِ ذَاكَ الْفَرِيقِ
 لَمِينَ وَالْمَتْنُ مَتْنُ خُوطٍ وَرِيقِ
 مِنْ وَلَا عَقْدٌ وَذَهَا سَاعَةَ الْبَيْـ
 حَصْرَهَا بِوَيْثِيقِ

(١) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ج ٤ ص ٣

(٢) مطهرة الحجلين : أى خدلة الساق فكان حجلها قد أطمع فهو متلى *

وريق : موريق .

ومن هنا تتولد المفارقة في لغة البيت فالمنزل بالعقيق وأهله عـقـوا
الشاعر فأخذوا عهدـه وخانوا ودـه ومع ذلك يجر عقوقه لهم عليه اللـحـن
فيقترن بعقوق الوالدين اللذين يرأمانه ويرعيانه ، ولغة المفارقة تتضح أيضا
في كثير من أبيات القصيدة إذ نلمسها في حوار الشاعر مع عاذليه في الأبيات
الأولى ثم يتجلى أشد التجلى في قوله :

ناصحٌ وهو غيرُ جدِّ نصيحٍ مشفقٌ وهو غيرُ جدِّ شفيقٍ
برحتي عني الأقارب إنَّ الـ جرَّ بالدُّين تحت ذاك العقوق

ولعل شدة المفارقة في هذين البيتين دفعت الشراح إلى طرفي النقيض فسـي
شرحهما ، فذهب بعضهم إلى أنه وصف الأمير بأنه ناصح للإسلام غير ناصح
للكفر مشفق على الاسلام غير مشفق على الكفر . وقد أقام في نحر الأعداء وأطال
العهد حتى صار ذلك عقوقا واثما وهو بر في اللعز وجل (١) ، بينما ذهب
البعض الآخر إلى أنه وصف للاسير الذي كان ينصح قومه بالهرب والفرار وهو
غير ناصح في الأصل لأنه غادر وكافر وقد دل على عورات قومه فعقهم وهر نفسه
لأنه سلم بدلالته تلك . (٢)

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٣٨ .

(٢) الديوان بشرح الصولي ج ٢ ص ١٣٧ .

وإذا أعدنا قراءة الأبيات الخمسة الأولى وتتبنا الحوار الدائر بين
الشاعر وعاذليه (١) أدركنا أن الشاعر في البيت الرابع الذي عابه عليه النقاد
يقرب بين عقوق الوالدين وعقوق منزل الأعبة في محاولة منه لإقناع عاذليه
بأنه لم يخرج عما يجب حينما بكى واستبكى واستوقف على أطلال الأعبة لأن كل
ذلك ينزل منزلة البر الذي لا ينفصل عن بر الوالدين يدرك به الإنسان تهمة
العقوق وما تستوجهه من اللعن .

(١) كان المصري قد ذهب في شرحه للبيت الأول من هذه القصيدة إلى
أنه من باب حوار الشاعر لنفسه فقال : " إن الشاعر قد أنكر على نفسه
النحيب ثم قال : كيف لا انتحب والمعشوق قد بكى " (الديوان
بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٣٠) . وهذا الشرح يكون المصري قد
فصل هذا البيت عن الأبيات التالية التي خاطب فيها الشاعر صاحبه
غير أن الخارزنجي كان أقرب إلى الصواب حينما أخرج البيت على أنه
من باب حوار الشاعر مع عاذليه فبعد أن أورد الشرح الذي ذهب إليه
المصري قال " ويجوز أن يكون معناه ردا على عذاله الذين قالوا له أقصر
من بكائك واخفض صوتك فرد عليهم فقال : مانحيب المشوق على ما
تصنعون وكيف يكون كذلك وإنما علامة المشوق نحيبه وكثرة بكائه وغزارة
دمعه فأقلوا بتمعني على عذلي على ماترون من ذلك وأسعداني عليه كما
قال في البيت الذي يليه، وهو أصوب عندي " (الديوان بشرح الصولي
ج ٢ ص ١٢٧) . وهذا يكون الخارزنجي قد حافظ بشرحه هذا
على وحدة الأبيات وترابطها .

وقد كان عبد القاهر يرى أن أبا تمام قد أسلم نفسه للتكلف لأنه كان يحرص على أن يشتق تجنيسا ويعمل بديعا من اسم كل موضع يحتاج إلى ذكره في شعره (١) ، غير أن العلة - في الحقيقة - ليست رغبته في التجنيس وزخرفة شعره بالبديع ولكن البنية الصوتية لاسماء الأماكن لا تلبث أن توقظ في ذهنه سلسلة من الألفاظ تتجاذبها مع هذه الأماكن بنيتها الصوتية وجرس موسيقاها ومن هنا لا يظل اسم المكان مجرد صوت أجوف لا معنى له سوى أن يحمل الإشارة إلى ذلك الموضع وإنما يفد ومحتضنا لدلالة خاصة به في ذهن الشاعر ، وهذه الدلالة هي التي ترفعه إلى المستوى الشعري الجديد الذي يكتسبه من خلال علاقات الكلمات في تركيب الشعر ، وقد لمسنا ذلك فيما فجره أبوتام في لفظ " العميق " من أبعاد شعرية كما يمكننا أن نلمسه في سواه من الأبيات التي عابها عليه النقاد كقوله (٢) :

وأهل موقان إذ ما قوا فلا وزر
أنجاهم منك في الهيجا ولا سندا
وقوله (٣)

- (١) عبد القاهر الجرجاني : اشرار البلاغة ج ١ ص ١٠٧ .
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٠ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف مطلعها :
يا بعد غاية مع العين إن بعد وا هي الصباة طول الدهر والسهد
(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٩ وهو من قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم مطلعها :
اصفى إلى البين مفترا فلا جرما أن النوى أسارت في قلبه لهما

قَرَّتْ بِقِرَانِ عَيْنِ الدِّينِ وَانْشَرَّتْ بِالْأَشْتَرَيْنِ عِيُونَ الشَّرْكِ فَاصْطَلَحَا

والخلاصة أن الجناس لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئاً سابقاً عليه وإنما هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه ، وأن ظاهرة الجناس إنما تدل على قدرة الشاعر على استغلال القوة التعبيرية في الألفاظ حيث تمكنه ثقافته باللغة وإدراكه لأسرارها من متابعة إحياء هذا الجرس مقتنصاً أدق العلاقات كاشفاً الأسرار الخبيئة في هذه الكلمات .

لم تخرج وظيفة الطباق عند النقاد القدماء عن وظيفة الجناس ، فإذا كان الجناس محسناً لفظياً للشعر ، فقد كان الطباق محسناً معنوياً له فلا يزيد عن كونه زينة وحلية تضاف إلى المعنى فتقر به إلى النفوس وتحبه إلى القلوب ، ومن هنا اشترطوا فيه ما يشترط في الزينة من البساطة والاقتصاد والبعد عن التكلفة وضرورة ملائمة المعنى ولذلك استنكروا كثرتة في شعر أبي تمام فذهبوا إلى أنه قد قصد إليه قصداً وتعمد به تعمداً حتى أفسد به شعره وخرج عما يقتضيه عمود الشعر من البعد عن الإغراق في الصدمة وتكلف البديع ، وقد عقد الأمدى فصلاً في الموازنة تعرض فيه لما يستكره للطائي من الطباق قال فيه أنه لو اقتصر على ما اتفق له دون التكلفة لتهذب عظم شعره وسقط أكثر ما عيب عليه . (١)

وقد وافق الامدى فيما ذهب اليه أكثر النقاد ، وظلت النظرة إلى الطباق لا تخرجه عن كونه " مجرد مقابلات بين المعانى فهو أحد طرق الأداء التسي تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر فى كثير " (١) . وظلت التهمة التسي تطارد أبا تمام فى مختلف العصور هى أنه قد استكثر من هذه الشكليات حتى طغت على شعره فهو " يقترب من القبح ويعتمد عن الحسن عندما تزدحم فس البيت الواحد مجفوعة من الظواهر البلاغية فتجعل المعنى يتوارى وراءها فاننا قَدَّر للبيت الواحد أن يكون من المعانى التى غاص عليها أبوتام ثم كساها بهذا الثوب المزركش بالبديع حمل قارقه ما لا يطيق من تذبذب الفكر بين المعنى والقالب الذى أبرز فيه المعنى " (٢) .

والحق يقة أن الذى يؤدى إلى تذبذب الفكر إنما هو البحث عن معنى تنزل منه الألفاظ منزلة الكساء بينما هو فى منظور النقد الحديث لا يخرج فى حق يقته عن جملة العلاقات بين الألفاظ نفسها وليس شيئاً خارجاً عنها ، وإذا كانت حركات الألفاظ على المستوى الصوتى تؤدى إلى تداعى المتشابهات فيما عرف بظاهرة الجناس فإن هذا الانسجام والتماثل لا يلبث أن يؤول إلى تضاد فى تجاذب الكلمات على المستوى الدلالى لها مما يؤدى إلى ظهور ما عرف بالطباق ومعبارة أخرى فإن الكلمة كما تستدعى كلمة أخرى تتسجم معها

(١) د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ص ٥٢ .

(٢) د . محمد الريدوى : الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام ص ٦٢ .

فى جرسها وأصواتها فانها كذلك قد تستدعى تقيضها والمضاد لها فى بعدها الدلالى .

وذلك أن من أهم سمات العقل الانسانى أنه يتحرك من الشئ الى الشئ نقيضه بحثا عن وحدة كلية من شأنها أن توجد بين هذه النقائص وتؤلف بينها ، وقد كان تفكير أبى تمام قائما على مراعاة التضاد فى أغلب الأمور ولذا ذهب أحد النقاد المعاصرين إلى القول أنه يصح أن ينعى فى العصر الحاضر بكونه جدليا ديا ليكتيكيا إن يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة (١) ، وقد تحدث ناقد آخر عن كنه الفاعلية الشعرية عند أبى تمام وديناميكيتها فذهب إلى أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من علاقات التشابه والتضاد وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية البنية الشعرية بل تؤكد التضاد أيضا ثم إنها لا تنمى خيوط التشابه فى عزلة عن خيوط التضاد بل إنها تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتعمل من خلال شبكة العلاقات التى يؤسسها تضاد التشابه بالتضاد وتفاعله معه وهذه الجدلية الحقيقية فى تصور أبى تمام للوجود هى عنوان حدائته وسر تميزه . (٢)

(١) د . عبد الكريم الياقوت : جدلية أبى تمام ص ٣٦ .

(٢) د . كمال ابوديب : جدلية الخفاء والتجلى ص ٢٤٩ .

ومن هنا نرى أن الطباق ليس مجرد زينة تضاف إلى المعنى لتحليلته وتجميله وإنما هو عنصر أصيل في تفكير أبي تمام وسمة من أهم سمات الرؤية الشعرية لديه ، تتضح معالمها فيما يرويه لنا ابن رشيق عن أحد أصحاب أبي تمام أنه قال : استأذنت على أبي تمام - وكان لا يستترعني - فأذن لى فدخلت فإذا هو فى بيت مصهرج قد غسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا فقلت : قد بلغ الحر ^{منك} مبلغا شديدا ، قال : لا ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال : الآن وردت ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت كلا ، قال : قول أبى نواس :

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس على حتى أمكن الله منه فصنعت :
 شَرَسَتْ بَلْ لِنْتَ بَلْ قَانَيْتَ ذَاكَ بَذَا فَأَنْتَ لَا شَكَّ فَيْكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ
 ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنم هذا البيت بما كان داخل البيت لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين" (١) .

فالشعر عند أبي تمام - كما يتضح لنا من هذه القصة - ضرب من المعاناة والمكابدة ومجاهدة النفس لا يقتنع فيه الشاعر بيسير المعانى وسهل الأفكار ولا ينتظر من الأبيات أن تنتال عليه انشالا بل يعمد إليها عمدا فيظل يحاورها ويداورها حتى تستسلم له وتسلم له قيادها ، والذي أوقف أبا تمام فى

بيت أبو نواس إنما هو هذه الجدلية التي يتسم بها الدهر حينما يجمع بين
نقيضين ويؤلف بين ضدين هما الشراسة واللين إلا أن هذه الجدلية
تتخذ بعدا جديدا لها في بيت أبي تمام تتمثل فيه صفات الفكر الجدلى من
حيث طرح الفكرة ثم نقضها ثم جمع الفكرة والنقيض معا فيما يدعى بالتركيب (١)
ومن هنا يصبح من أهم سمات الرؤية الشعرية عند أبي تمام أنها تتلمس التماثل
والانسجام من خلال التناظر والتضاد ، وهذا أصبح شعره مجالا لإعادة
تركيب الاشياء التي تبدو متنافرة للوهلة الأولى ، وقد أشاد في بعض
شعره بما يتسم به مدد وحيه من مجد يجمع بين الأضداد فقال (٢) :

قَدْ بَشْتَمْتُمْ غَرَسَ الْمَوَدَّةِ وَالشَّحْنِ	لِ فِي قَلْبِ كُلِّ غَائِرٍ وَمَا
أَبْفَضُوا عَزْكُمْ وَوَدُّوا نَدَاكُمْ	فَقَرَّوْكُمْ مِنْ بَغْضَةٍ وَوَدَّ
لَا عَدَمْتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رِبْقَتُمْ	فِي عَرَاهُ نَوَافِرَ الْأَضْدَادِ

فغرابية المجد وتفردته إنما تأتى له من خلال هذا الجمع بين النوافر
والأضداد وقد كان أبو تمام حريصا في شعره على اقتناص مظاهر التضاد بين

- (١) د . عبد الكريم الياقوت : جدلية أبي تمام ص ٥٦ .
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٣٦٨ وهو من قصيدة في مدح أحمد بن
أبي داود مطلعها :
سَعِدَتْ غَرَبَةُ النُّوَى بِسَمَاءٍ فَهِيَ طَوَّعُ الْإِتْهَامِ وَالْإِنْجَامِ
(٣) يقال قرى فهو قارا إذا نزل القرى .
(٤) قروكم من القرى وهو الطعام .
(٥) ربقتم : شددتم واثقتم .

الاشياء فكان يقيم الوجود في شعره أزواجا متقابلة تربط بينها علاقة جدلية يتم من خلالها الكشف عن ملامح الانسجام من خلال التنافر وربما عمدت هذه الرؤية الشعرية لديه إلى التسلط على ما يبدو للوهلة الأولى منسجما ففضحت مكان التنافر فيه وأقامت منه أجزاء متقابلة متضادة ، وقد كشف لنا التحليل البنائي للأبيات المشكلة في شعر أبي تمام في هذه الرسالة عن أنه لا تظهر لديه للأشياء قيمة إلا إذا اقترنت بأضدادها ، ولذا كانت كل سمة يتعرض لها تقابلها سمة أخرى تناقضها صراحة أو ضمنا وكأنما لا يتأتى اثبات لشيء إلا بنقض ما يقابله أو اسقاطه ، وأن تحديد أبعاد الأمور لديه لا يتأتى إلا من خلال علاقتها الضدية بالأشياء الأخرى .

وفي ضوء هذه الجدلية لا تعرف الأشياء عند أبي تمام حدودا ثابتة صارمة تفصلها عن سواها بل تنتظمها حركة فعالة نشطة تتدفق منها الأشياء بعضها على بعض فتلتقي لتفترق وتفترق لتلتقي وتتقارب لتتباعد وتتبع بعض لتتقارب حتى أصبحت الكلمات - كما يقول الدكتور اليافى - لا تؤدي دلالتها ومعانيها بالضبط بل تطمح إلى شيء آخر ينبعث من مراعاة النظائر والأضداد بينها فالمعنى الشعرى العام لا يحصل من اتصال الدلالات الجزئية ببعضها ببعض بدقة ولطف واستمرار بل من تقاطع هذه الدلالات تقاطعا عنيفا متضادا في كثير من الأحيان (١) .

(١) د . عبد الكريم اليافى : جدلية أبو تمام ص ٤٠ .

وقد كان مما عيب على أبي تمام قوله (١) :

لما استمحر الوداع المحض وانصرفت
رأيت أجمل مرئي وأقبحه
أواخر الصبر إلا كاظما وجما
مستجمعين لي التوديع والعنما

فذهب الأمدى إلى أن هذا خطأ لأن إشارة المحبوب بالتوديع لا يستقبلها
إلا أجمل الناس بالحب وأقلهم معرفت بالفزل وأغلظهم طبعها وأبعد هم فهمها (٢)

إلا أن إعادة قراءة هذين البيتين في إطار سياق الأبيات التي وردت فيها
من شأنه أن يكشف لنا أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام فيها فلا يمسود
المعنى مجرد استحسان للإصبع واستقباح لإشارتها بالتوديع كما فهم الشراح
من قوله :

أصغى إلى البين مفترًا فلا جرما
أصغى سرهم أيام فرقتهم
نأوا فظلت لوشك البين مقلتاه
أظله البين حتى أنه رجس
أما وقد كتمتهن الخدور ضحى
لما استمحر الوداع المحض وانصرفت
أن التوى أسارت في قلبه لمسا (٣)
هل كنت تعرف سرا يورث الصمما
تندى نجيمًا ويندى جسمه سقما
لومات من غفله بالبين ما علمسا
فأبعد الله ما بعدها اكتمسا
أواخر الصبر إلا كاظما وجما (٤)

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٧ وهو من قصيد تقى مدح اسحاق بن ابراهيم .

(٢) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣٠ .

(٣) أسارت : أبقت ، لما : جنونا .

(٤) الكاظم : الذى يكظم الغيظ من الكظم وهو الخنق والتضييق . وجما : حزينا كارهها .

رَأَيْتَ أَحْسَنَ مَرثِيٍّ وَأَقْبَحَ حَسَنِهِ
فَكَادَ شَوْقِي يَتَلَوَّ الدَّمْعَ مُنْسَجِمًا
صَبَّ الْفِرَاقُ عَلَيْنَا صَبًّا مِنْ كَثَبٍ
مُسْتَجْمَعِينَ لِي التَّوَدُّيعَ وَالْعَنَمَا (١)

لو كان في الأَرْضِ شَوْقٌ فَاضٍ فَانْسَجَمَا
عليه اسحاقُ يَوْمَ الرَّوْعِ مُنْتَقِمَا

يكشف أبوتحام الأفق الشعري لأبعاد الرؤية حينما يهتف بسامعه قائلاً
" هل كنت تعرف سرا يورث الصمما " فهذا شيء غير ممكن وعلى العكس مما
جرت به العادة لأن الناس - كما يقول المرزوقي - يخافون الصم من الأصوات
الخليطة والهدات الفظيعة التي تجرى مجرى الصواعق (٢) ، وهذا يمتنع أن نسا
أمام كون شعري جديد لا يقوم إلا في الشعر وفي هذا الكون فقط يصبح من شأن
السرا أن يورث الصم وهذا نرى أن الوجود الشعري للأشياء لا يخالف الوجود
الواقعي لها ويخايره فحسب وإنما يضاده ويتنافر معه كذلك حتى يصبح دور
الفاعلية الشعرية هو تغيير الأشياء تغييراً يبلغ حد انتقالها للنقيض لها ،
ومن هنا كان من أهم سمات الأبيات السالفة أنها تدخل بليلة حادة وعنيفة
على الحواس لتشويش عالم المحسوسات والارتقاء من خلال ذلك إلى أفسق
شعري يتم من خلاله الكشف عن التجربة الجديدة الشعرية ، ولذا فالحواس
تتبادل أوارها وتلبس بوظائف أخرى ليست من وظائفها في المعتاد .

(١) العنم : نبت أحمر .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٦ .

ففى هذه الابيات ثمة تجل لحاستين هما السمع والبصر ، غير أنه من الملاحظ أن السمع يحتل مساحة أوسع ويلعب دوراً أوضح بينما يتوارى البصر فلا يظهر إلا فى البيت السابع ذلك أن وقوع الشاعر فى ظل البين من شأنه أن يحجب عنه الرؤيا ويحدث له ما يشبه التعميم والاضطراب فيها وفى تظليل البين للشاعر نوع من عزلة عن الأشياء فهو أشبه ما يكون بالستار يفصله عن الآخرين وفيه ما فيه من فتك وقتل معنوى له حتى أنه "لومات ماعلما" لأن البين نفسه ضرب من الموت :

اظَّله البينُ حتى أنه رَجَلٌ لومات من شُفِّله بالبين ماعلما

والمفارقة تتجلى فى علاقة البين بالظل ذلك أن البين يعنى الفراق والزوال ، بينما يعطي الظل فكرة لإقامة والثبات . وهذا يصبح من شأن لغة المفارقة هذه أن تحقق الاحساس بتجربة البين فتمنحه كثافة وعدا مكائيا وتتنزع منه فكرة الحركة والانتقال لتفرس فيه سمة الثبات والديمومة فيصبح معاناة مستمرة دائمة .

وإذا كان التعميم الذى أحدثه البين وظلاله للرؤيا عند الشاعر قد أضعف لديه من حاسة الابصار فإن حاسة السمع لا تلبث أن ترهف وتشتد لأنها تصبح وسيلته المتبقية لتحقيق ذاته من خلال تواصله مع ما يحيط به فمنذ بداية القصيدة نجد أن الشاعر " يصفى إلى البين " وهذا نجد أن تلقى تجربة البين يتم خلال قناة جديدة هى الاصفا فهو يعايش المشكلة من خلال هذه الحاسة وعندئذ فان الأشياء تكتسب وجودها خلال هذا السمع وهو

دون شك وجود غير مكتمل لغياب القنوات الأخرى للإدراك ومن هنا تتولد فكرة السر وهو الفضلة فالنوى لا يترك عنده إلا بقية من جنون ، والجنون إنما ينبعث من تسلط البين والنوى على الشاعر تسلطاً يحجب عنه الرؤيا الكاملة للأشياء فهو لا يعلم شيئاً لشغله بالبين عما سواه ويلتقى الجنون بالبين والنوى في أن كلا منها يهدد الوجود الانساني للشاعر وينتقص منه (١) .

أَصْفَى إِلَى الْبَيْنِ مَفْتَرًا فَلَا جَرَمَ أَنَّ النَّوَى أَسَارَتْ فِي قَلْبِهِ لَمَّا

غير أن حاسة السمع التي ترهف حتى تلتقط السر لا تلبث أن تسقط هي الأخرى حينما يورثه هذا السر الصمم ، وحينما يصبح الصمم ضرباً من الإرث فإنسه عندئذ ينزل منزلة جزء الانسان بما جنت يداه فيجسد فكرة الحقوة وينتظم في سلك واحد مع حالة الاغترار التي وردت في البيت الأول وتعبير " لا جرم " التي توضع موضع الشماتة واستحقاق المصاب لمصيبته (٢) وذلك أن هذه المعاناة ليست سوى نتيجة الاصغاء الى البيت ، والاصغاء فعل إرادي فكأنما الشاعر يغمر نفسه في المعاناة ويغمسها في هذه التجربة لاستحضار رؤية

-
- (١) قتل الشراح نهي الكلمة الشاعرة في هذا التركيب " اصفى الى البيت " حينما قالوا بأنه كان غافلاً عما هم فيه غير مخاطر حالهم ببالة مفترًا بما حصل له من الوصال فاتفق أن اصفى الى سرهم في ذلك ووقف على نيتهم في النوى فحدث في عقله عن النوى المعزوم عليها خيال وفي أنه عن سرهم المكتوم وكلامهم الخفى صم . (الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٦ .)
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ١٦٦ .

جديدة للأشياء وهذا ما يفسر لنا حالة التمزق التي تسيطر على ضمائر الأبيات فتارة تبدو الأنا واضحة تتحدث عن نفسها وتارة أخرى يجرد الشاعر من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويلقى عليه باللوم وكأنما الشاعر يحس في هذا الازدواج ، والإثنية التي يسبغها على ذاته ما يعوضه عن حالة العزلة والانفراد التي يفرضها ظلال البين عليه فليس هذا الشخص الذي يجرده من نفسه سوى الأنا الآخر الذي يتشبث به في محاولة يائسة لتحقيق ذاته من خلال الحديث عنه تارة والدخول معه في حوار تارة أخرى ، وفي عدم انتظام الضمائر فسق الأبيات حينما تتردد بين المتكلم والفائب والمخاطب ما يوضح تجاذب أطراف الحوار وتداوله حتى ينتهى هؤلاء الثلاثة جميعا بالسقوط تحت وطأة التجربة في صرخة الشاعر الأخيرة التي يهتف فيها " صب الفراق علينا " .

وكما يلغى الصمم حاسة السمع التي كانت منفذ الشاعر إلى الأشياء فانه كذلك يكف حالة الحصار التي يحياها الشاعر في ظل البيت فالصمم يستبطن معنى الصلابة والالتفاف والانطواء على الذات ولذا فان المقلة التي تتدى نجيمًا والجسم الذي يندى سقمًا بعد هذا البيت ترتبط ارتباطًا جدليًا بالصمم حينما تشتمل على معنى الفيض والسيولة والاتجاه بعيدا عن الذات، وهذا ما يتجسد بعد ذلك في الشوق الذي يكاد يفيض وينسجم حتى يتلو الدمع منتشرا ، وكأنما الشاعر كان يتنفس الانطلاق في ألقاظ الفيض والانسجام والأرض حينما يقول :

قد كاد شوقي يتلو الدمع منسجماً لو أن في الأرض شوقاً فاض فانسجماً

وحالة الحصار التي يرسم أبعادها الصمم وظلال البين تتمثل كذلك في الخدور التي تكتم والكتم تصور أوضح تصوير إحساس الضيق والضجر ففيها يتجاوز دور الخدور مجرد الحجب والإخفاء إلى الكتم وما تعنيه من تسلط على أشد حاجات الإنسان وهي تنفسه واستنشاقه الهواء ، ومن هذا الباب الكاظم الوجع ذلك أن أصل الكظم الحنق والتضييق ، والوجع الحزن والكراهية وكلاهما تنطويان على معنى الانحباس داخل قوقعة الذات وتجسدان الانفصال بين الأنا والآخرين .

وفي هذا الجو القلق المتوتر تتولد الرؤيا البصرية لأول مرة منذ بداية القصيدة مع أنه من المألوف أن تتسلط هذه الرؤية على أمثال هذا الموقف في هتاف الشعراء " تبصر خليلي .. أنظر .. " غير أن الراي الذي يتكشف عنه قوله " رأيت " ليس هو المتكلم الذي ظهر في البيت الثاني ، كما أنه ليس الغائب الذي تجلّى في البيت الأول والثالث والرابع ولكنه المخاطب وكأنما استنفذ الشاعر إمكانات الانطلاق من خلال الأنا أو الهو فأخذ يسمي اليها من خلال شخص ثالث هو المخاطب " الأنت " وتبدو المفارقة واضحة فـ في تردد الضمير بين المتكلم والمخاطب في قوله " رأيت .. مستجمعين لي " .. إلا أن هذه الرؤيا تحدث تحت تسلط تجربة البين وبعد أن عبثت بالهواس وأدخلت عليها من البلبلة ما أدخلت ، ومن هنا تسقط الحدود الفاصلة بين الأشياء فتلتقي النقائص باجتماع القبح والحسن في التوديع والحنم ، والشاعر

لم يحدد لنا ماهو الحسن وما هو القبح منها وقولنا أنه استحسن أصابعها
التي تشبه العنم واستقبح إشارتها بالوداع ضرب من الافتئات على الشعر
والقول على لسان الشاعر ذلك أنه كان حريصا على تأصيل فكرة اجتماع
الحسن والقبح بحيث أننا لو حاولنا الفصل بينهما مع الحفاظ على ترتيبهما
في البيت لخرجنا بعكس ما ذهب إليه الشراح ذلك أنه قال : " أحسن مرثى
وأقبحه . . التوديع والعنما " فالتوديع يقابل الأحسن والعنم يقابل الأقبح ،
وقد كان بإمكانه أن يقول " أقبح مرثى وأحسنه " لولا أن لا مكان أبدا لتمييز
القبح من الحسن لأنهما مستجمعان، ولعل في طول الكلمة " مستجمعيـن " و
كثرة مقاطعها واجتماع عدد كبير من الحروف فيها ما يجسد فكرة الجمع
ويمنحها بعدا أعق ، وليس من حقنا أن نفرض على الشاعر معايير محددة
لما يستحسن وما يستقبح ذلك أن الرؤية هنا خلاصة تجربة خاصة به ولذلك
أكد الشاعر بأنهما مستجمعان " له " وليس لسواه :

لما استمر الوداع المحض وانصرمتُ وأخِر الصبرِ إلا كاطما وجِصا
رأيت أحسن مرثى وأقبحه مستجمعين لي التوديع والعنما

واجتماع الحسن والقبح وثيق الصلة بجمللة المفارقات التي تسيطر على لغة هذه
الأبيات تتجلى تارة في السر المدوى وأخرى في البين المظل وجميها تتبع
من حالة التوتر والصراع التي يتسم بها شعر أبى تمام .

الفصل الثالث

- ١- الخصائص الأسلوبية ...
- ٢- موسيقى شعرا أبي تمام ...

الخصائص الأسلوبية

البحث من السمات الأسلوبية المميزة لشاعر ما بحث ليس بالسهل التناول ذلك أن من أهم خصائص السمة الأسلوبية المميزة شموليتها واطرادها في نتاج ذلك الشاعر من جهة ، وتميزه بها عن سواه من جهة أخرى فإن فقدت الظاهرة الأسلوبية اختصاص الشاعر وتفرده بها فإنها عندئذ لا تخرج عن كونها سمة عامة من سمات اللغة التي ينظم فيها الشعراء فتشكل قاسما مشتركا بينه وبين الشعراء الآخرين ، وإن فقدت الظاهرة اطرادها وشموليتها لم يصح الاعتداد بها كظاهرة أسلوبية مميزة لأدب الشاعر وتظل قيمتها محصورة في نطاق السياق الذي وردت فيه .

ومما يزيد عملية استنباط السمات المميزة لشاعر ما صعوبة كونه ينظم في لغة ذات تقاليد لفوية راسخة وقواعد ثابتة تشكل قوة ضاغطة على الشاعر من شأنها أن تحصر التراكيب اللغوية لديه في أنماط أسلوبية محددة تحديدا قَبْلِيًّا ، وهذا يعنى تشابه الأساليب في تلك اللغة تشابها يفضي إلى صعوبة إدراك الفروق المميزة بين الشعراء لأنهم جميعا ينطلقون من نسيج لغوي واحد ويخضعون لمقولات واحدة .

إلا أنه مما يطمأن من هذه الصعوبات أن يكون البحث منصبا على شاعر كأبي تمام امتاز بأصالة في الرؤية جعلت من شعره علامة مميزة في تاريخ

الشعر العربي ووسمت لفته الشعرية بسمات خاصة مميزة فعند ما يقول
أبو تمام (١) :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ	في حده الحدُّ بينَ الجِدِّ واللَّعبِ
بينُ الصَّفايحِ لا سودُ الصَّحائفِ في	متونهنَّ جلاءُ الشُّكِّ والرَّيبِ
والعلمُ في شُهْبِ الأَرماحِ لا معة	بينَ الخَميسينِ لا في السَّبعةِ الشُّهْبِ

فان أهم ما يلفت النظر في هذه الأبيات هو اعتمادها اعتمادا كلياً على الجملة
الإسمية فهي تتركب من مبتدأ وخبر ومتعلقاتهما ، خالية من أى فعل مع
أن جو المعركة والقتال الذي ارتبطت به من شأنه أن يطبعها بحركة طارئة
عرضية تتجلى في الأفعال ، يتضح هذا حينما نقارن مطلع قصيدة أبو تمام
وهي في فتح عمورية واستمادة زبطرة بمطلع قصيدة للمتنبى في مناسبة مماثلة
وهي استمادة قلعة الحدث ، يقول المتنبى (٢) :

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ	وتأتى على قدر الكرام المكارمُ
وتعظمُ في عين الصَّغيرِ صفارُها	وتصغرُ في عينِ العظيمِ العظائمُ
يكلِّفُ سيفُ الدولةَ الحَبَشىَ همَّه	وقد عجزت عنه الجيوشُ الخُضارُ (٣)
ويطلبُ عندَ الناسِ ما عندَ نفسِهِ	وذلك ما لا تدَّعيهِ الضَّراغِمُ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٠ .

(٢) المتنبى : الديوان بشرح المعبرى ج ٣ ص ٣٧٨ .

(٣) الخضارم : جمع خضرم وهو العظيم من كل شئ * .

وحيث نلاحظ أن الرؤية الشعرية عند المتنبى تتبع من حركية المعركة واضطراب الرجال فيها ولذلك تتوالى الأفعال في الزمن الحاضر بينما تستعلى الرؤية الشعرية عند أبى تمام على حركة المعركة لتتصرف إلى ما تجليه المعركة من حقائق الأشياء وما تكشف عنه بواطنها . ولهذا تتجرد الأبيات من الأفعال تجردا تاما وتلتصق بالأشياء نفسها .

وقلة الأفعال ظاهرة أصيلة مميزة لشعر أبى تمام الذى يعتمد اعتمادا جوهريا على الاسمية في تركيبه حتى أصبح أقل الشعراء استعمالا للأفعال وهذا ما يكشف لنا عنه الجدول التالى الذى يشتمل على مقارنة بين ستة من شعراء العربية اتخذت أول مائة وخمسين بيتا من دواوينهم عينة إحصائية لمقارنة ما تشتمل عليه من أفعال ، وقد روى أن تكون المائة والخمسون بيتا منتزعة من قصائد فى المديح ، وهذا يعنى استثناء ما ليس مديحا من جهة وما لا يبلغ أن يكون قصيدة من جهة أخرى ، والهدف من ذلك تحييد أثر الموضوع وأثر الارتجال على نتيجة الإحصاء :

الشاعر	عدد الافعال
الفرزدق	٢٣٧
بشار	٢٥٦
سلم	٢٨٨
أبو تمام	٢١٣
البحترى	٢٥١
المتنبى	٢١٧

ويقابل انخفاض نسبة الأفعال عند أبي تمام ارتفاع نسبة الأسماء ، ذلك أن لها بعدا عميقا عنده فهي ، لتضمنها الحقائق ، تكتسب تأثيـرا متسلطا على لغة الشعر لديه حتى يؤول الشعر إلى حوار معها حينما يجسد الشاعر نفسه محاطا بها وتصبح مهمته - كشاعر - أن يستغل هذه الحقائق الكامنة فيها ويفتح مغاليقها ويفضح أسرارها ، وفي المطلع السابق تقف الأسماء علامات بارزة تفضي إلى الحقيقة ، فالصدق كامن في حد السيف ، وجلاء الشك كامن في الصفائح ، والعلم كامن في الرماح ، وفي الوقت نفسه يعمد أبو تمام إلى إعلان زيف بعض الأسماء وأنها حملت معنى لا تحتمله فينتزع الدلالة على العلم من الشهب وجلاء الشك والصدق من الصحف والكتب .

وخلو الجمل من الأفعال يجعلها تأخذ طابع الحقائق الصارمة المنفصلة عن عرضية الحدث التي تطرأ على الأشياء ، وتصبح الحركة فيها حركة تتفجر عنها

الأشياء ذاتها وربما تنشأ من التجاذب بين الأشياء .

وحيثما تظهر الأفعال في هذه القصيدة فإنها لا تلبث أن تتوقع فسوس صيغة المضى الذى ربما سبقته أداة النفى فتفرغه من أى دلالة على الحدث وأما المضارع فغالبا ما يجرى مسبوqa بأداة النفى لم فلا تفضى به إلى المضى وإنما تلغيه أصلا فالأسنة لم تكهم ، والرامي لم يصب ، والمجيب بغير السيف لم يجب ، وعمورية لم تشب ، والشمس تارة لم تطلع وتارة لم تغب ، وتحسب بالجملة الفعلية أدوات التشكيك حتى تنزل الحدث منزلة الاحتمال المتعلق بآخر فتكثر أمثال صيغ : لورجوا - لو يعلم الكفر - لولم يقدر - لورمى .

غير أن هناك ضربا آخر من الأفعال حدثنا عنه ابن رشيق في العمدة وذكر أن أبا تمام كثيرا لا يراود لها في شعره وهي " أضهى ، بات ، ظل ، غدا " (١) ومع أن ابن رشيق قد عدها مما يرد حشوا في الكلام إلا أن بإمكاننا - انطلاقا من إيمان النقد الحديث بأصالة مختلف الظواهر الشعرية - أن نعتد بمثل هذه الظاهرة كسمة أسلوبية كثيرة الدوران في شعر أبا تمام وليس ثمة تعارض بين هذه السمة وما ذهبنا إليه من قبل من أن شعر أبا تمام يتميز بقلّة الأفعال ذلك أن علينا أن ندرك أن الفعل الذى يقل في شعر أبا تمام هو الفعل الذى ينطوى على الدلالة على الحدث ، والأفعال التى عدها ابن رشيق كثيرة الدوران في شعره أفعال تجمدت فيها هذه الدلالة ولم يبق فيها

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٧١ .

إلا دلالة حركة الشيء في الزمان أى أنها أفعال ترصد حركة الصيرورة التى تعرض للأسماء فى حد ذاتها .

وشعر أبى تمام يركز على مثل هذه الحركة التى تنشأ من تجاذب عناصر الوجود وتواشجها فلا تغدو الأشياء ثابتة منفصلة بعضها عن بعض بل تنتظمها حركة فعالة تقارب بينها حتى يفد والكون لحة مترابطة (١) ، وتتجلى هذه الصيرورة فى الشعر عند ما يربط التركيب اللغوى بين عنصرين أو أكثر من عناصر الوجود كما يتجلى فى استعارات أبى تمام خاصة كارتباط الماء باللام والحلم بالبرد ، والدهر بالحيوان ، وسوى ذلك حتى يصبح الشعر عالما من الأسماء يتحرك حركة دائبة لا تقف عند حد .

...

(١) يقول الدكتور عبده بدوى إن الطبيعة عند أبى تمام فى حالة إنسانية فالإنسان يهدر فى عروقه ويحل فى اغضارها ويتماوج فى كل ما تعطى وإن المطر والسحاب والمزن والديم والغيث والبرق تعادل عنده الخصب والنماء وقدرة الاستمرار فى الحياة وكثيرا ما يصرح أن الصلة بين أجزاء الطبيعة هى الصلة بين الذكورة والأنوثة التى تكون ثمرتها الاقلاء والحمل والولادة .

(د . عبده بدوى : أبوتام وقضية التجديد فى الشعر ص ٩٠) .

* الإضافة :

لعل فيما سلف ذكره من غلبة الاسمية وما تنطوى عليه من دلالة ما يفسر لنا سمة أسلوبية أخرى من أهم السمات في شعر أبي تمام وهي ظاهرة " كثرة الإضافات " ذلك أن الرؤية الشعرية المتسلطة لا تلبث أن تتصرف في عناصر الكون تصرف الكيميائي في عناصر المواد يضيف بعضها إلى بعض مؤمناً أن شمة تواشجا بين المواد يجعل من التقاء أى مادتين وسيلة إلى الوصول إلى نتيجة جديدة تثرى الوعى الانسانى وتجلى في المادتين كتيهما ما يمكن فيهما من مزايا وخواص ، ومن هنا كانت أكثر استعارات أبي تمام تركّز على التركيب المكون من مضاف ومضاف اليه ، من ذلك " ماء الملام " (١) ، و " بطون الزمان " (٢) و " أيدي القصائد " (٣) و " كبد المصروف " (٤) و " ويد الشتاء " (٥)

- (١) في قوله : (الديوان ج ١ ص ٢٢) :
لا تَسْقِنِي ماءَ الملامِ فَإِنَّنِي صَبَّ قَدْ اسْتَعَذَّبْتُ ماءَ بَغَائِسِي
- (٢) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ٨٨) :
صَرَبْتُ لَهَا بَطْنَ الزَّمانِ وَظَهْرَهُ فَلَـمَ أَلِقَ مِنْ أَيَّامِهَا عَوْضاً بَعْدَ
- (٣) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ٥) :
جَذَبْتُ نَدَاهُ غَدْوَةَ السَّبْتِ جَذْبَةً فَخَرَّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ
- (٤) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ٨٧) :
لَدَى مَلِكٍ مِنْ دَوْحَةِ الْجُودِ لَمْ يَزَلْ عَلَى كَبِدِ الْمَصْرُوفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرْدٌ
- (٥) في قوله : (الديوان ج ٢ ص ١٩٠) :
نَزَلَتْ مَقْدَمُ الْمَصِيفِ حَمِيدَةً وَيَدُ الشِّتَاءِ جَدِيدَةً لَا تَتَقَرَّرُ

و " حواشى الحلم " (١) وسواها كثير مبثوث فى شعره .

وربما توالى الإضافات وتلاحقت حتى تخرج عن الحدود التى رسمتها
البلاغة لفصاحة التركيب (٢) وذلك فى مثل قوله : (٣)

يَاضِفُنَا خَالِدُكَ الشَّكْلُ إِنِّ خَلَدٌ حَقْدًا عَلَيْكَ فِى خَلْدِهِ
الْيَكُ عَنْ سَيْلٍ عَارِضٍ خَضِلِ الشَّوْبُ بَابُ الْحَمَامِ مِنْ نَضْدِهِ (٤)

وترتفع نسبة الإضافة بصورة عامة فى شعره عنها فى شعر كثير من شعراء العربية
وذلك ما يكشف عنه الجدول التالى الذى يشتمل على احصاء الإضافات فى مائة
بيت من شعر كل واحد من الشعراء (٥) فجاءت الإضافات فيها كما يلى :

- (١) فى قوله : (الديوان ج ٢ ص ٨٨) :
رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت فى أنه بررد
- (٢) قال الشبكي فى عروس الافراح : (ويكره تتابع الاضافات بشروط ان تكون
ثلاثا فأكثر ، وان لا يكون واحدا منها جزءا او كالجزء ، وان لا يكون المضاف
اليه الاخير ضميرا ، وان لا يكون فيها اضافة فى علم) السبكي : عروس
الافراح : شروح التلخيص ج ١ ص ١١٦ .
- (٣) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٤٣٨ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن
يزيد السيبانى مطلقها :
- مالكثيب الحمى الى عقده مابال جرعائه الى جرده
- (٤) اى انج بنفسك عن سحاب هذه صفتها .
- (٥) اختيرت العينة العشوائية على النحو التالى :
- الفرزدق : المائة بيت الاولى من قصيدة :
- عزفت بأعشاشى وماكدت تعزف .. (الديوان ٥٥١)
- مسلم : أربعة وخمسون بيتا وهى قصيدة :
- أعلن مابى أم أسر وأكتم .. (الديوان ١٧٧)

الشاعر	عدد الاضافات
الفرزدق	١٣٤
مسلم	١٥٣
أبو تمام	٢٠٠
البحترى	١٦٨
المتنبى	١٢٩

-
- ==
- خمسة وثلاثون بيتا وهى قصيدة :
 .. (الديوان ٣٣)
 أدبرا على الراح لا تشربا قبلى
- أحد عشر بيتا من قصيدة :
 .. (الديوان ٤٤)
 وسا حرة العينين ما تحسن السحرا
- أبو تمام :
 واحد وسبعون بيتا وهى قصيدة :
 .. (الديوان ٤٠/١)
 السيف أصدق أنباء من الكتب
- تسعة وعشرون بيتا من قصيدة :
 .. (الديوان ٧٥/١)
 لو أن دهرنا رد رجع جواب
- البحترى :
 ستة وأربعون بيتا وهى قصيدة :
 .. (الديوان ٦٣٢/١)
 بعض هذا المتاب والتفنيد
- ثمانية وثلاثون بيتا وهى قصيدة :
 .. (الديوان ٧٨/١)
 رحلوا فأية عبرة لم تسكب
- ستة عشر بيتا من قصيدة :
 .. (الديوان ١٩٩٨/٣)
 عن أى شجر تبتسم
- المتنبى :
 ستة وأربعون بيتا وهى قصيدة :
 .. (الديوان ٣٧٩/٣)
 على قدر أهل العزم تأتي العزائم
- واحد وثلاثون بيتا وهى قصيدة :
 .. (الديوان ٣٩٣/٣)
 أراع كذاكل الملوك همام
- ثلاثة وعشرون بيتا من قصيدة :
 .. (الديوان ٨/٣)
 نعد المشرفية والحوالى

إلا أن للإضافة وراء سوى المزج بين عناصر الوجود ألا وهو تحديد يست
الأشياء تحديدا يكشف أبعادا معينة فيها بنسبة أجزاء منها إلى أخرى ،
ينجلي ذلك في مثل قوله (١) :

من بعد ما أشبوها واثقين بها والله مفتاح باب المعقل الأشب (٢)
وقوله (٣) :

أمانيا سلبتهم نَجَحَها جِسْمُها ظبي السيف وأطراف القنا السلب
فاحساس أبي تمام بثراء الكلمة وتعدد جوانبها وانطوائها على إمكانات زاخرة
من الدلالات يدفعه إلى محاولة السيطرة عليها واستخلاص جانب محدد
منها يكشف عنه السياق .

...

-
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٦٠ وهو من قصيدة في مدح المعتصم
مطلعها :
السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
- (٢) أشبوها : صعبوا امرها ، وحقيقته احاطوها بالجند من تأشبت العيضة ؛
أي التفت .
- (٣) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٦٠ وهو من نفس القصيدة السالفة .

* الوصف :

وقد أدى احساس أبى تمام بظهور سمات شعرية أخرى من أهم سمات شعر أبى تمام المميّزة له وهى " ظاهرة الوصف " فالكلمة لديه غالبا ما تعد بوصف يتلوها يجلّى فيها جانباً قصداً إليه ، ومن هنا كان أبوتمام من أكثر الشعراء اهتماماً بالوصف وهذا ما يكشف لنا عن نفسه الجدول الإحصائى التالى الذى يوضح لنا عدد الصفات فى مائة وخمسين بيتاً من شعر بعض شعراء العربية ، مع ملاحظة أنها نفس النموذج الذى احصيت افعاله فى بداية هذا الفصل :

الشاعر	عدد الصفات
الفرزدق	٦٠
بشار	٤٩
مسلم	٧٠
أبوتمام	٧٥
البحتري	٤٢
المتنبى	٣١

وربما أدى احتفال أبي تمام بالصفات إلى خروجه عن المعايير البلاغية
لسلامة التركيب من المعاظلة مما دفع ابن الأثير - على حبه لأبي تمام - أن يصف
توالي بعض الصفات لديه أنه " من المعاظلة التي قلع الأسنان دون إيرادها وأنه
لو لم يكن لأبي تمام من القبح الشنيع إلا هذه الأبيات لحطت من قدره " (١) وذلك
عند ما قال يصف جملاً (٢) :

سَأَخْرُقُ الْخَرْقَ بِابْنِ خَرْقَاءَ كَالْهَيْقِ إِذَا مَا اسْتَحَمَ فِي نَجْدِهِ (٣)
مُقَابِلُ فِي الْجَدِيلِ صَلْبُ الْقَرَا لَوْحِكَ مِنْ عَجَبِهِ إِلَى كَتَدِهِ (٤)
تَأْمِكُهُ نَهْدُهُ ، مَدَاخِلُهُ ، طُمُومُهُ ، مُحَرِّثُهُ ، أَجْبَدُهُ (٥)

وكذلك عند وصف الرمح في نفس القصيدة :

-
- (١) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ ص ٤٠٨ .
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٢٩ - ٤٣٩ ، وهو من قصيدة في مدح
خالد بن يزيد الشيباني مطلعها :
مَالِ الْكُتَيْبِ الْحَيِّ إِلَى عَقْدِهِ مَابَالَ جَرَعَائِهِ إِلَى جَرَدِهِ
(٣) الخرق : ما اتسع من الأرض ، ابن خرقاء ابن ناقة سريعة الجري ، الهيق :
ذكر الحمام ، النجد : العرق .
(٤) مقابل في الجدِيل : أي أبوه وأمه من هذا الفحل المعروف بالجدِيل ،
لَوْحِكَ ، تلاحم بعضه في بعض ، العجب أصل الذنب ، الكتد امجمع
الكثفين .
(٥) التأمك : السنام الطويل ، النهْد : الضخم المرتفع ، طُمُوم : مجسوع
بعضه إلى بعض ، مُحَرِّثُ : منتصب ، الاجْد : موشق الخلقة .

وَمَرَّتْهُمْ ذُوْا ابْتَاهُ عَلَيَّ أَسْمَرَ مَتْنًا يَوْمَ الْوَفَى جَسَدُهُ (١)
 مَارْتَهُ ، لَدَنَّهُ ، مُثَقَّفَهُ ، عَرَّاصَةً فِي الْأَكْفِ ، مُطَرَّدَهُ (٢)

وعندما وصف الممدوح :

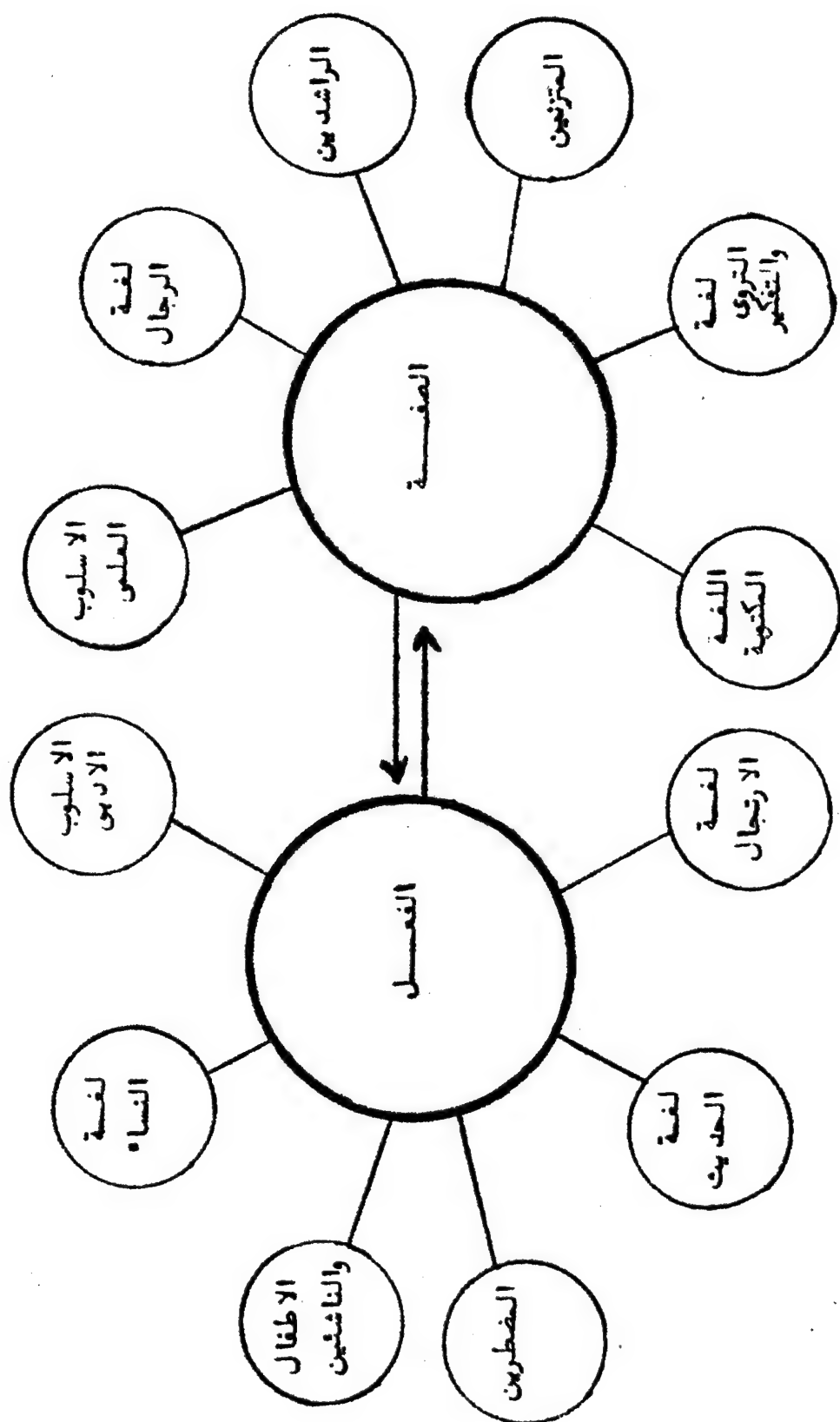
الْيَلْبَعْنَ سَيْلَ عَارِضٍ خَضِلَ الشُّرُوبِ يَأْتِي الْحَمَامُ مِنْ نَضِيدِهِ
 مَصْفَهُ ، ثَرَهُ ، مَسْحَحِيهِ وَابِلَهُ ، مَسْتَهْلَهُ ، بَرْدَهُ (٣)

وتوالى الصفات ايمان في الوقوف أمام (الأشياء - الاسماء) وكشف عن أعماق
 مستترة فيها ، والوصف يقتضي الشاعر لحظات الصيرورة في الكلمة ، كأنما توشك
 أن تفر من بين يديه فيلتقط منها لحظة من لحظاتها .

وقد كان " بوزيمان " يرى أن ثمة ارتباطا وثيقا بين استعمال الوصف
 وارتقاء المستوى العقلي والاستقرار النفسي عند المتحدث أو الكاتب ، بينما
 يرتبط استعمال الفعل بعكس ذلك ، ولذا جعل من انخفاض نسبة الفعل
 إلى الصفة سمة للأسلوب العلمي مقابل الأدبي ، وحديث الراشدين مقابل
 الأطفال ، والرجال مقابل النساء ، والكلام المكتوب مقابل المنطوق وما إلى
 ذلك . (٤)

وإذا أردنا أن نطبق هذه النظرية على عينة عشوائية من شعر بعض شعراء
 العربية فحسبنا ان نحدد نسبة الأفعال إلى الصفات من خلال المائة والخمسين
 بيتا التي سبق أن حددت أفعالها وصفاتها ، وعندئذ نجد أنفسنا أمام الجدول

-
- (١) أي قد لصق عليه الدم كالجساد وهو الزعران والعصفرة .
 (٢) المارن : اللين ، العراض : الذي يهتز .
 (٣) المصف : القريب من الأرض ، المسحح : من سح المطر إذا هطل ،
 المستهل : المصوت ، برده : أي فيه برد .
 (٤) د . سعد مصلوح : الأسلوب : دراسة لغوية احصائية ٥٩ - ٦٠ .



الاحصائي التالي :

الشاعر	عدد الأفعال	عدد الصفات	نسبة الأفعال إلى الصفات
الفرزدق	٢٣٧	٦٠	٣٩٥
بشار	٢٥٦	٤٩	٥٢٢
مسلم	٢٨٨	٧٠	٤١١
أبو تمام	٢١٣	٧٥	٢٨٤
البحترى	٢٥١	٤٢	٥٩٧
المتنبى	٢١٧	٣١	٧

يتضح من الجدول السالف انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات عند أبي تمام بالمقارنة إلى سواه من الشعراء انخفاضاً بيناً من شأنه أن يشكل مؤشراً دالاً يكشف - على تفسيره في ضوء نظرية بوزيمان - عما يمتاز به أبو تمام من مستوى فكري رفيع يسيطر على عمله الفني سيطرة تؤدي إلى كبح جماح العاطفة والانفعال حتى تغدو القصيدة عيداً من أعياد الفكر شأنها شأن العمل العلمي الذي اتخذ "بوزيمان" من انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات غير ميزة أسلوبية له ، وقد كان أبو تمام دقيقاً حينما وصف شعره قائلاً (١) :

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢١٤ وهو من قصيدة في مدح أبي دلف العجلي مطلعها :
على مثلها من أربع وملاعب
أن يلد مصونات الدِّمِوعِ السَّواكِبِ

وَلَكِنَّهُ صَوَّبَ الْعُقُولَ إِذَا انْجَلَتْ سَحَابٌ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَابٍ

ولا اعتبار صدق دلالة هذا المؤشر على تحييد العاطفة نقارن هذه النسبة
بنسبة الأفعال إلى الصفات في عينة من شعر الرثاء عند أبي تمام نفسه (١) كما تتضح
في الجدول التالي :

الموضوع	آيات العينة	عدد الأفعال	عدد الصفات	النسبة
المديح	١٥٠	٢١٣	٧٥	٢٨٤
الرثاء	١٥٠	٢٢٤	٤٦	٤٨٦

(١) اختيرت العينة العشوائية من شعر أبي تمام المكونة من مائة وخمسين بيتاً من شعر الرثاء على النحو التالي :

- أربعة وستون بيتاً وهي قصيدة :
نماء إلى كل هي نماء .. (الديوان ٤ / ٥)
- ثلاثون بيتاً وهي قصيدة :
كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر .. (الديوان ج ٤ ص ٧٩)
- خمسة عشر بيتاً وهي قصيدة :
أي القلوب عليكم ليس ينصدع .. (الديوان ٤ / ٨٩)
- عشرة أبيات وهي قصيدة :
أصم بك الناعي وإن كان أسماً .. (الديوان ٤ / ٩٩)
- واحد وثلاثون بيتاً من قصيدة :
أعيدى النوح معولة أعيدى .. (الديوان ٤ / ٥٥)

تكشف لنا هذه المقارنة عن مدى الارتباط بين انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات وسيطرة الشاعر على انفعالاته وعواطفه وغلبة النزعة الفكرية حتى يؤول الشعر إلى وعى بالأشياء وكشف لبواطنها وعلاقاتها ، ولذا نجد أنه حينما يفرض موضوع الرثاء طابع الانفعال على القصيدة فإن الوصف لا يلبس أن يتقهقر مفسح المجال لعدد أكبر من الأفعال للظهور ، إلا أن السمة الغالبة على شعر أبى تمام ، بما فى ذلك شعر الرثاء ، هى الاحتفال بالوصف احتفالاً لا نجده عند سواه من شعراء العربية .

ولا نخلو حينما نقول إن أبى تمام كان يحس بالتوتر الشديد فى العلاقة بين الأسماء والأفعال فحينما أراد أن يتحدث عن الخمر وتأثيرها فى العقول وتسلبها عليها سرعان ما تداعت إلى ذهنه هذه العلاقة المتوترة بين الاسم والفعل والتي يصبح فيها تسلط الفعل على الاسم فى الجملة نوع من التسلب على الوعى فيها يقول أبوتام متحدثاً عن الخمر (١) :

خَرَقَاءُ يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حَبَابُهَا كَلْعَبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ

كأن الاسم يحتضن وعى الإنسان بالأشياء وادراكه لها ، وتسلب الفعل يتأتى من تعلقه بعرضية الحدث الطارىء على هذه الأشياء فيحد من تراسى الاسم إلى اللانهاى والمطلق ويقف به عند لحظة تالية للوعى الإنسانى به من شأنها أن تغرى بالاكْتفاء بها دون النظر إلى ما يحتضنه الاسم ذاته ، وعلى

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٩ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن

حسان الضبى مطلعها :
قد كنت أئتبأربيت فى الفلوات كم تعدلون وأنتم سَجَرَانِ

هذا الاساس ندرك هذه العلاقة المتوترة بين الفعل والاسم وتداعيهما عند ذكر الخمر وتأثيرها في عقل الانسان ووعيه لا أن المسألة مجرد تغيير الفصل لموقع الاسم الإعرابي من رفع إلى نصب كما فهم شراح البيت. (١)

...

✽ الاضمار قبل الذكر :

وفي ضوء سيطرة الاسمية على شعر أبي تمام نستطيع أن نفسر ظاهرة أسلوبية أخرى تردد ظهورها في شعره وهي ظاهرة " الإضمار قبل الذكر " وقد كانت إحدى المآخذ التي عابها الأمدى على أبي تمام حينما تعرض لنقد ابتدائه بقوله : (٢)

هَنَّ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَّاهِبَهُ فَعَزَمَّا فَقَدْ مَا أَدْرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهُ

-
- (١) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢٩ ،
وقد قال المعري شارحا تلعب الأفعال بالأسماء (يريد أنها تغييرها من حال إلى حال فترفعها تارة وتنصبها أخرى) .
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٢١٦ وهو مطلع قصيدة في مدح أبي العباس عبد الله بن طاهر .

فقال : " إنما جعله رد يثا قوله " هن فابتدأ بالكناية عن النساء ولم يجزلهن
ذكر بعد " (١) . وقد عد التبريزي هذه الظاهرة ما يردده أبوتام في شعره (٢) .

وتجلى هذا المظاهرة في صورة أخرى وذلك حينما يلحق أبوتام ضمير
التثنية أو الجمع بالفعل الظاهر فاعله ، وهوعند النحاة مجرد حرف (٣) لئلا
يسند الفعل في الجملة إلى فاعلين أحدهما الضمير المتصل والآخر الاسم
الظاهر ، وعلى ذلك سار شراح فعند ما شرح المرزوقي قول أبي تمام (٤) :

أغرت هموم فاصطحبن فضولها نومى ونمن على فضول وسادى

قال : (قوله فضولها ارتفعت باصطحين ، والنون لم تجزى للضمير وإنما هو
علامة تؤذن بالجمع كالتاء في قامتهند (٥) ، وعند ما شرح المعرى قول
أبي تمام (٦) :

شجافى الحشا ترداده ليس يفتر به صمن آمالى وإننى لمفطر

-
- (١) الامدى : الموازنة ج ٢ ص ١٧٠ .
(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٨٨ .
(٣) انظر على سبيل المثال :
سيبويه : الكتاب ٤٠ / ١ ، ابن يعيش : شرح المفصل ٧ / ٧ ، الأشمونى :
شرح الألفية ١١٨ / ٢ .
(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٢٨ وهو من قصيدة في مدح أبى
المفيت الرافقى مطلعها :
لطمحت فى الإبراق والإرعان وغدا على بسيل لومك غدا
(٥) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ١٢٨ .
(٦) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢١٤ وهو مطلع قصيدة قالها فى مدح
جعفر الخياط .

قال (يبيّن في كلام الطائي أنه كان يختار اظهر علامة الجمع في الفعل مثل قوله "صمن آمالى" ولو قال "صامت آمالى" لاستقام الوزن ، وقد جاء بحثل ذلك في غير هذا الموضع (١) .

والتمييز بين الضمير والحرف في هذه الصألة صناعة نحوية محضّة تفتق عنها ذهن النحاة يطلون بها بعض ظواهر اللغة ما يجعلها تطرد مع مقولات النحو وقواعده (٢) ، ولا فرق في منطق اللغة بينهما فكلاهما يحصل في طياته معنى الاسم .

وعندما تحدث أبو العلاء عن تركيب "صمن آمالى" أوضح أصالة هذه الظاهرة وأنها لا تخضع لضرورة يفرضها الوزن ، والحقيقة أنها ظاهرة وثيقة الصلة بالاسمية التي تغلب على شعر أبى تمام وتجلت في كثرة الإضافات والصفات

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢١٤ .

(٢) قال ابن يعيش في شرح المفصل متحدّثاً عن الضمائر التي تتصل بالفعل (كان سيويّه يذهب إلى أن هذه الحروف لها حالتان ، حال تكون فيها أسماء وذلك إذا تقدّمها ظاهر نحو قولك الزيدان قاما والزيدون قاموا . فالألف في قاما اسم وهو ضمير والواو في قاموا اسم وهو ضمير ، وإذا قلت قاما الزيدان فالألف في قاما علامة مؤنّنة بأن الفعل لاثنتين وكذلك الواو في الزيدون قاموا اسم لأنه ضمير الفاعل وإذا قلت قاموا الزيدون فالواو حرف وعلامة مؤنّنة بأن الفعل لجماعة . . . ونظير ذلك نون المؤنث) .

ابن يعيش : شرح المفصل ج ٧ ص ٧ .

وانخفاض نسبة الفعل الدال على الحدث لأن في الإضمار نوعاً من الثقة فسي
 جلاء الاسم ووضوحه وظهوره ، وحينما يسبق الضمير الاسم يكون الاسم عندئذ
 من التمكن والسيطرة على الذهن بحيث لا يحس الشاعر أنه يحيل إلى مجهول
 أو ما لم يرد ذكر له ، وفي الحاق الضمير بالفعل نوع من الانتصار للاسم فالضمير
 يسلب الفعل نقاءه وتميزه ويقحم شيئاً من الاسم عليه ، وكذلك فإن في الحاق
 الضمير بالفعل مع أن فاعله ظاهر بعده ، شيئاً من التثنية للاسم حتى كأنما
 يظهر مرتين مرة ضميراً ومرة صريحاً (١) وفي ذلك ما فيه من تقوية وتدعيم له .

...

(١) مما يؤيد هذا ما ذكره الأشمونى من أن بعض النحاة يحمل هذا التركيب
 على ابدال الظاهر من المضمرة .
 شرح الأشمونى لالفية ابن مالك ج ٢ ص ١١٨ .

* التنبيه :

إن القوة التي تمنحها الثنائية للاسم تجلت في شعر أبي تمام في أكثر من مظهر فقد كثرت في شعره صيغة المثنى كثرة بينة حيرت الشراح ازاء بعض أبياته حينما التمسوا للمثنى حقيقة واقعية يحطون بها عليه فلم يجدوا له محملا واختلفوا فيما يمكن أن تحمل عليه بعض تلك المثنيات التي تشيع في شعر أبي تمام فهو إذا قال (١) :

وطولُ مقامِ المرءِ في الحى مَخْلُقٌ لِدَيَّا جَتِيهِ فَاغْتَرَبَ تَجَدَّدٌ

قال التبريزي : (أهل اللغة يقولون الدَيَّا جتان الخدان وربما قالوا الليتان ويجوز أن يكون الطائي عنى الخدين لأنهما في معنى الوجه وقد يحتمل أن يكون جعل الدَيَّا جتين مثلا ولم يسرد الخدين ولكنهما جريا مجرى البردين والثومين فيكون الواحد والجمع في معنى واحد لأنه إذا قيل فلان مخلق البرد والبردين فالمعنى أنه مخلق الثياب وأراد بالدَيَّا جتين ما يظهر من أمره لأن طيبس الإنسان يدل على باطنه) (٢) . وحينما يقول (٣) :

إِذَا الْمَرْءُ أَبْقَى بَيْنَ رَأْيَيْهِ ثَلَمَةً تُسَدُّ بَتَعْنِيفٍ فَلَيْسَ بِحَازِمٍ

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٣ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

يوسف الطائي مطلعها :

سَرَّتْ تَسْتَجِيرُ الدَّعَى خَوْفَ نَوَى غَدٍ وَبَاتَ قَتَادًا عِنْدَهَا كُلُّ مَرْقَدٍ

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٢ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢١٩ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

يوسف الطائي مطلعها :

مَتَى كَانَ سَمْعِي خَلْسَةً لِلْوَائِمِ وَكَيْفَ صَفْتُ لِلْعَازِلَاتِ عِزَائِمِي ؟

فان أبا العلاء يفسر "الرأيين" أنه مرة يقول : أفعل ، ومرة يقول : لا أفعل
بينما يذهب التبريزي إلى أن "الرأيين" هما رأى المرء ورأى من يستشيريه (١) :

وقد كان ابن الأثير يرى أن العلة فى قبح قول أبى تمام (٢) :

يَا دَهْرُ قَوْمٍ أَخَذَ عَيْكَ فَقَدْ أَضَجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خَرَقِكَ

لا تعود إلى لفظ الأخذ وإنما هو بسبب التثنية التى صيغت الكلمة عليها (٣) .

والتثنية قوة تهيم على كثير من شعر أبى تمام وتتجلى فى مواضع
مختلفة منه إلا أنها لم تظهر فى أى قصيدة من شعره ظهورها فى قصيدته
التي مطلعها (٤) :

خَشِنْتُ عَلَيْهِ أَخْتَ بَنَى خَشِينٍ وَأُنَجِّحَ فِيهِ لَوْمَ الْعَاذِلِينَ

ومنها قوله :

لَا سَاقِيَّ بَنَى إِبْرَاهِيمَ كَفَّ
وَنُورًا سُدَّ دَبَّ وَجْهًا إِذَا مَا
وَمَجْدًا لَمْ يَدْعُهُ الْجُودُ حَتَّى
حَدَّ يَفُ نَدَى وَتَرَبُّعًا إِذَا مَا
كَفَّتْ عَافِيَهُ نَوْءُ الْمَرْزُومِينَ
رَأَيْتَهُمَا رَأَيْتَ الشَّعْرِيَيْنِ
أَقَامَ مَنَاوِيًا لِلْفَرْقَدِيِّينِ
هَتَفَتْ بِهِ وَسَيْفُ خَلِيفَتَيْنِ

(١) شرح الديوان للتبريزي ج ٣ ص ٢١٩ .

(٢) شرح الديوان للتبريزي ج ٢ ص ٤٠٥ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن
الهيثم بن شبانه مطلعها :

كَانَتْ صُرُوفُ الزَّمَانِ مِنْ فَرْقِكَ وَأَكْتَنَ أَهْلُ الْأَعْدَامِ فِي وَرْقِكَ

(٣) ابن الأثير : المشل السائر ج ١ ص ٣٨٤ .

(٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩٧ - ٣٠٠ .

وَقَاتِعَ أَشْرَقَتْ مِنْهُنَّ جَمْعٌ	إِلَى خَيْفٍ مَنِى فَالْمَوْقِفِينَ (١)
ثَوَى بِالْمَشْرِقِينَ لَهُمْ ضَجَاجٌ	أَطَارَ قُلُوبَ أَهْلِ الْمَغْرِبِينَ
عَمَّتِ الْخَلْقَ بِالنِّعْمَاءِ حَتَّى	غَدَا الثَّقَلَانِ مِنْهَا مُثْقَلَيْنِ
وَلَوْلَا سَيْفُكَ الْمَاضِ لَسَمَّوْا	خَلِيلِي مِلَّةً وَمُحَمَّدٌ يَسِّنِ

وقد كانت تشنية الخيفين والموقفين والخليلين والمحمدين وسواهما مصدر إشكال في هذه القصيدة فلتعدد الاحتمالات التي يمكن أن يحمل كل واحد منها عليها وهو احتمالات تتخذ من تكافؤ الأدلة مركبا سهلا يجيزها جميعا ولأن كان لا يخرج أيا منها عن دائرة الاحتمال ، ذلك أنهم قد اجهدوا أنفسهم في البحث عن حقائق مادية خارجية تشير إليها هذه المثنيات التي تلوح في أبيات الشعر فلم يصلوا إلى ما يمكن الاطمئنان إليه ، مع أنه كان ثمة احساس بأن هذه المثنيات عوالم لا تقوم إلا في الشعر فلا نستطيع أن نجد لها معادلا حتميا يقوم خارج لغته ، يقول التبريزي في حديثه عن تشنية الموقفين والخيفين في الأبيات السالفة (٢) : (ثنى الخيف " وهو ما ارتفع من المسيل وانحدر من الجبل لأنه أراد إقامة الوزن وذلك جائز على معنى الاتساع . . والخيف من معنى على التوحيد ، إلا أن التشنية والجمع في مثل هذه الأشياء جائز (٣) ، كما يقولون مرة عرفة ومرة عرفات ، وكذلك يقولون أبطح مكة وأبطحها وأباطحها وهذا سائغ معروف وكذلك الموقفين أراد الموقف بعرفة والموقف بالمزدلفة

- (١) جمع : اسم لمنى أو موضع قريب منه والارجح انه موضع قريب من منى لدلالة سياق البيت على ان الاشراف من هذا الموضع الى خيف منى .
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩٩ .
- (٣) سبق ان اوردنا رأى التبريزي الذي ذهب فيه الى أن تشنية الديبا جتين قد جرت مجرى تشنية البردين والثمين وما يكون الواحد والجمع فـ من معنى واحد . انظر ص (٢٧٣) من هذا البحث .

أو موقف ابراهيم أو نحو ذلك من المواضع ولو لم يكن إلا موقف واحد لجاز أن يثنى ويجمع بما حوله أو قرب منه أو يجعل المكان الواحد مواقف كثيرة لأن الموقف بعرفه جائز أن يسمى كل موقف إنسان منه موقفاً . والتعليل الأخير لجعل المكان الواحد مواقف كثيرة لا يقدم لنا شيئاً لتفسير جعله موقفين اثنين ، وإذا كانت هذه التثنية سائغة مأوفة جائزة تشهد عليها الأمثلة النثرية التي أوردتها التبريزى فلا مكان عندئذ لحملها في بيت أبي تمام محمل الضرورة التي يفرضها إقامة الوزن بل يصبح من حقها أن تُنسَق مع بقية الثنائيات التي تهيم على القصيدة بأكملها حتى تفتق الشئ الواحد إلى أشياء متقابلة .

وربما جاءت الاثنية في صورة تكرار عده بعض النقاد سمة من سمات أبي تمام المميزة . يقول البهيتى (١) : (يغلب التكرار في لفظ أبي تمام غلبة واضحة تجعله ظاهرة من الظواهر التي تستدعي التعليل ، وهو في غالبه صورة من صور بدع أبي تمام ، ولقد كان القدماء يسمونه رد الاء جاز على الصدور) وقد مثل للتكرار بقول أبي تمام (٢) :

أدار البؤس حسنك التصابي	التي فصرت جنات النعيم
لئن أصبحت ميدان السوافي	لقد أصبحت ميدان المهوم
أظن الدمع في خدي سيقى	رسوماً من بكائي في الرسوم
وليل بك أكلوه كأننى	سليم أو سهرت على سليم

- (١) البهيتى : أهوتام الطائي حياته وحياة شعره ص ٢٣٥ .
 (٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٦٠ وهو في مدح بنى عبد الكريم مسن

قصيدة مطلعها :
 أرامة كنت مآلف كل ريم
 لو استمتعنت بالأنس القديم

وقوله : (١)

فَالْجَوَّ جَوًى إِنْ أَقْمَتْ بِفِطْرَةٍ وَالْأَرْضُ أَرْضٍ وَالسَّمَاءُ سَمَاءً
والطباق والجناس صورة من صور الاثنية تتولد من الإحساس بشئانية تنتظم
الأشياء فتفضى بها إلى التجاذب أو التنافر .

وهكذا تمتد الاثنية في شعر أبي تمام لتشمل بنية الكلمة والتركيب
والصورة وتمتد إلى ما وراء ذلك من فكر يحرك هذه جميعا ، وهى قبل أن تكون
مجرد كلمة تتلو كلمة تدعمها بالتأكيد أو لفظة تتبع أخرى تزينها بالجناس والطباق
وقبل أن تكون مجرد ترادف أو تكرار ، هى رؤية شعرية تعيد تنظيم الأشياء
لتقيم منها أجوازا متقابلة تتجاذب حيناً وتتنافر حيناً آخر ، وتفجر الشئ
الواحد فتجمل منه شيئين ليتولد عن ذلك كله حركة فعالة تتصارع فيها الأشياء
وتكتسب أبعادها المميزة عن طريق تحديد علاقاتها الضدية أو المثلية مع الأشياء
الأخرى .

...

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٩ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن

يزيد الشيبانى مطلعها :

يا مَوْضِعَ الشَّدْنِيةِ الْوَجْنَاءِ وَمِصَارِعَ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ

موسيقى شعر أبي تمام

...

عقد الأمدى بابا فى الموازنة تحدث فيه عما رآه من كثرة الزحاف واضطراب الوزن فى شعر أبي تمام واستشهد فيعمل ما ذهب إليه بأبيات سبعة نورد هــا فيما يلى ونورد المآخذ التى أخذها على أبي تمام . قال الأمدى :

"... ١- فمن ذلك قوله :

وَأَنْتَ بِحَصْرَ غَايَتِي وَقَرَابَتِي
بِهَا وَنُوْأَبِيكَ فِيْهَا بَنُوْأَبِيْ
وهذا من أبيات النوع الثانى من الطويل ووزنه (فعولن مفاعلين) وعروضه وضربه "مفاعِلن" فحذف نون "فعولن" من الأجزاء الثلاثة الأول وحذف الياء من "مفاعِلن" التى فى المصراع الثانى . وذلك كله يسمى المقبوض لأنه حذف خامسه .

٢- وكذلك قوله من هذا النوع :

كَسَاكَ مِنَ الْأَنْوَارِ أَبْيَعُ نَاصِعٌ
وَأَصْفَرُ فَاقِعٌ وَأَحْمَرُ سَاطِعٌ
فحذف النون من أجزاء "فعولن" كلها وهى أربعة وحذف الياء من "مفاعِلن" التى فى المصراع الثانى أيضا ، كما فعل فى البيت قبله .

٣- ومن ذلك قوله من هذا النوع أيضا :

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيَسْمَعُ
وَيَضْرِبُ فَيُضْرَبُ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ
فحذف النون من "فعولن" الأولى والياء من "مفاعِلن" التى تليها ، ومن "فعولن" التى هى أول المصراع الثانى وذلك كله أيضا يسمى مقبوضا وهو من الزحاف الحسن الجائز إلا أنه إذا جاء على هذا التوالى والكثرة فى البيت الواحد قبح جدا .

٤ - وقال :

لَمْ تَنْتَقِضْ عُرْوَةً مِنْهُ وَلَا قُوَّةً لَكِنْ أَمْرَبْنِي الْآمَالِ يَنْتَقِضُ
 وهذا من النوع الأول من البسيط ووزنه " مستفعلن فاعلن " وعروضه وضربـــــــــــــــــه
 " فعلن " فزاد في عروضه وهو " فعلن " حرفا فصار " فاعلن " لأنه قال " قُوَّة " فشدد
 وهذا إنما يجب له في أصل الدائرة لا في هذا الموضع ..
 .. ثم نقص من " فاعلن " الأولى التي في المصراع الثاني الألف فصار " فعلن " وهذا يسمى مخبونا لأنه حذف ثانية .

٥ - وقال :

إِلَى الْفَدَى أَبِي يَزِيدَ الَّذِي يَضِلُّ عَمْرُ الْمُلُوكِ فِي ثَمَدٍ
 وهذا من النوع الأول من المنسرح ووزنه :
 مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن
 فحذف السين من " مستفعلن " الأولى ومن " مستفعلن " التي هي أول المصراع
 الثاني فبقى " متفعلن " وهذا ينقل إلى " مفاعلن " .. وحذف الفاء من " مستفعلن " الأخيرة فبقى " مستعلن " .. وحذف الواو من " مفعولات " الأولى والثانية فصار
 " فاعلات " .. فأفسد البيت بكثرة الزحاف ...

٦ - ثم قال في هذه القصيدة :

جَلَسَ أَنْصَارُهُ وَهَمْدَانِيهِ وَالشَّمُّ مِنْ أَرْزِهِ وَمِنْ أَدِيدِهِ
 فحذف الفاء من " مستفعلن " الأولى .. وحذف الواو من " مفعولات " الأولى
 و " مفعولات " الثانية .. وحذف الفاء من " مستفعلن " الأخيرة .. وهذه الزحافات
 جائزة في الشعر وغير منكرة إذا قلت أما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر اجزائه

فان هذا في غاية القبح ويكون بالكلام المنشور أشبه منه بالشعر الموزون .

٧ - ومن هذا النوع المنسرح قوله :
 ولم يغيّر وجهي عن الصبغة الـ أولى بمسفع اللون ملتمعه
 . فخذف السين من " مستغلن " الأولى . . وخذف الفاء من " مستغلن " الأخيرة . .

ومثل هذه الأبيات في شعره كثير إذا أنت تتبعته، ولا تكاد ترى في أشعار الفصحاء والمطابعين على الشعر من هذا الجنس شيئاً (١) .

غير أن الدراسة الوصفية التفسيرية لهذه الأبيات تقفنا على ظاهرة من أهم ظواهر الموسيقى في شعر أبي تمام ألا وهي " ظاهرة التحريك " التي فطن لها أبو العلاء المصري عند شرحه لقول أبي تمام : (٢)

قد نبذوا الحُجَفَ المحبوكَ من زُؤٍ وصيروا هامهم بل صيرت حجفاً (٣)
 (يروى " قد نبذوا " على التخفيف والزحاف و " نبذوا " بتشديد الباء والتخفيف أشبه بمذهب الطائي) (٤) .

- (١) الامدى : الموازنة ج ١ ص ٣٠٦ - ٣٠٩ .
 (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٧٢ وهو من قصيدة في مدح ابي دلف المجلد
 مطالعها :
 أما الرسوم فقد اذكرن ما سلفا فلا تكفن عن شأنك أويكفا
 (٣) الحُجَف : جمع حُجفة وهي الترس من الجلود .
 (٤) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٧٢ .

ويتجلى هذا المذهب أننا إذا استثنينا زيادة الحرف في البيت الرابع من الأبيات التي عدّها الآمدى معيبة الوزن فإن بقية الأبيات بما فيها عجز البيت الرابع تنتظمها ظاهراً واحدة وهى " إسقاط السواكن " فتبقى الحركات تتوالى ولا يفصل بينها إلا قدر بسيط من السواكن وإهمال الزيادة في البيت الرابع ليس عملاً اعتباطياً تستقيمنا به الظاهرة وإنما لأن رواية هذا البيت تخالف ما ورد فى الديوان من رواية تسلم من هذه الزيادة فقد جاءت رواية الديوان على النحو التالى (١) :

لَمْ تَنْتَقِضْ عُرْوَةٌ مِنْهُ وَلَا سَبَبٌ لَكِنَّ أُمْرَبْنِي الْآمَالِ يَنْتَقِضُ

ولم يشر الشارح ولا المحقق إلى رواية أخرى توافق رواية الآمدى له .

ومع أن الآمدى أدرك أن مثل هذه الأبيات السبعة التى ذكرها كثير فى شعر أبى تمام إلا أنه لم يرق بالمسألة إلى مستوى الظاهرة ولم يربط بينها وبين ظواهر أخرى يتسم بها الإيقاع فى شعر أبى تمام ذلك لأنه لم يعتد بأصالة الظاهرة الشعرية واكتفى بأن أشار إليها إشارة إلى عيب من عيوب الشعر انطلاقاً من معايير العروض التى تنزل منها تفاعيل البحور منزلة الأصل الذى تقاس سلامة بيت الشعر بمدى وفائه بحركة الإيقاع فى هذا النموذج رغم احساسه بجواز ما اصطلاح عليه بالزحاف وحسنه كما ذكر أكثر من مرة ، وربما لمحنا شيئاً من التشابه بين نظريته إلى الزحاف ونظريته إلى الصنعة والبديع فكلاهما عنده مستحسن ومقبول مالم يكثر ويتوالى ويتأكد

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٢٨٦ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن

يزيد مطلعها :
أَقْرَمَ بَكْرُ تَبَاهَى أَيْهَا الْخَفَضُ وَنَجْمَهَا أَيْ هَذَا الْهَالِكُ الْخَرَضُ

هذا عندما ينص على نفى ظاهرة الزحاف عن الشعراء الفصحاء والمطبووعين وكأنما كان على وشك أن يقول إن الزحاف نوع من البديع لا يستحسن في الشعر إلا إذا جاء بمقدار ، وقد صرح ابن رشيق بهذه النظرة حينما قال : (من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن كالذى يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة) (١) ، وقال التبريزي : (الزحاف جائز كالأصل . . وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل) (٢) ، إلا أنه لم يستطع أحد من النقاد العرب أن يؤصل ظاهرة الزحاف ويكشف عن الوشائج العميقة التي تربط بين التحولات الإيقاعية والحركة الداخلية في التجربة الفنية ذاتها . (٣)

اننا لو أخذنا - على سبيل المثال - البيت الخامس من الأبيات التي استشهد بها الأمدى وحملناه إلى البنية الإيقاعية التي يتكون منها على النحو التالي :

الى المفدى أبا يزيد الذى	يضل غمر الطوك فى ثمده
اللفد دا أبى بي زيد للذى	يضلل غم رلطوك فيثمده
٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ //	٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ //

وقارناها بإيقاع النموذج النظري الذى افترض الأمدى ضرورة الوفاء به الى أكبر حد ممكن وإيقاعه كالتالى :

-
- (١) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ١٣٨ .
 (٢) التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ص ١٩ .
 (٣) د . كمال أبوديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٩١ .
 وقد حاول الدكتور أبوديب - بعد تأصيله لظاهرة الزحاف - أن يدرس إيقاع الشعر العربي في ضوء الفاعلية الشعرية التي تحرك بنيته .

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن
 ٥//٥/٥/ ٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/

فإننا من خلال هذه المقارنة نجد أن أبا تمام قد أسقط خمس قرارات ساكنة واحتفظ
 بكامل الحركات فأصبحت كلمات البيت تقفز من حركة إلى أخرى لا تقرر على سكون
 إلا لتفارقه إلى حركة تليها فتتساوق مع ذلك البعير الذي ينطلق مخترقا الفلاة
 مجاريا الريح لا يقر له قرار ولا يلين له جانب حتى يبلغ غايته وينتهي إلى غرضه .

إن تتابع الحركات الذي عابه الأمدى ينضم إلى تتابع الصفات التي سخر منها
 ابن الأثير (١) وتنبعث جميعها من تلك الحركة المتتالية المتتابعة التي تلوح في
 حركة البعير الذي يجمع بين صفاته أنها تنبش بالحياة متفجرة عنها تتجلى في
 ألفاظ التامك النهيد المحزئل وجميعها تؤول إلى الطول والارتفاع والانتصاب
 يقهر بها الإنسان حدود المكان المقفر لتفضي به إلى غمر الحياة ورغدها ، يقول
 أبو تمام : (٢)

سَأُخْرِقُ الْخُرُقَ بِابْنِ خُرْقَاءَ كَالْـ هَيْقُ إِذَا مَا اسْتَحَمَّ فِي نَجْدِهِ (٣)

- (١) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ ص ٤٠٨ وقد وصف بعض أبيات هذه
 القصيدة بأنها من المعاضلة التي قلع الأسنان دون إيرادها كما قال : "لولم
 يكن لأبي تمام من القبيح الشنيع إلا هذه الأبيات لحطت من قدره " . وذلك
 عند ما كان يتحدث المعاضلة بسبب توالي الصفات .
- (٢) الديوان بشرح التبريزي ج ١ ص ٤٢٩ وهو من قصيدة في مدح خالد بن يزيد
 الشيباني مالمصها :
- مَالِكُثَيْبُ الْحَصَى إِلَى عَقِيدِهِ مَا بَالُ جُرْعَائِهِ إِلَى جَرْدِهِ
 (٣) الخرق : ما اتسعت الأرض ، ابن خرقا : ابن ناقه سريعة الجري ، الهيق :
- ذكر الحطام ، النجد : العرق .

مُقابِل في الجَدِيلِ صَلْبِ القَرَا لُوحِكَ من عَجَبِهِ إلى كَتَدِهِ (١)
 تَامِكِهِ ، نَهْدِهِ ، مَدَاخِلِهِ مَلُومِهِ ، مُحَزَّئِلِهِ أَجْدِهِ (٢)
 إلى المَفْدَى أبُو يَزِيدَ السُّدَى يَضِلُّ عَمْرُ المُلُوكِ في ثَمَدِهِ (٣)

ان ظاهراً اسقاط السواكن ، كما تجلت في هذا البيت ، تنتظم
 بقية الأبيات التي أوردها الآمدى ، كما يكشف لنا عنها الجدول التالي
 الذى يشتمل على مقارنة البنية الإيقاعية لكل من النموذج النظرى وبين
 الشعر عند أبى تمام محدداً ما طرأ على الأبيات من تغيير:

-
- (١) مُقابِل في الجَدِيلِ : أى أبوه وأمه من هذا الفحل العريق المعروف
 بالجَدِيل ، لُوحِكَ : تلاحم بعضه فوق بعض ، العَجَب : أصل الذنب
 الكَتَد : مجمع الكتفين .
 (٢) التَامِك : السدّام الطويل ، النَهْد : الضخم المرتفع ، مَلُوم : مجمع
 بعضه إلى بعض ، مُحَزَّئِل : منتصب ، الأَجْد : موثق الخلقة .

التفسير	بيت أبي تمام		النموذج النظري			البيت
	سكون	حركة	سكون	حركة	البحر	
سقوط ٤ سواكن	١٤	٢٨	١٨	٢٨	الطويل	الأول
سقوط ٥ سواكن	١٣	٢٨	١٨	٢٨	،،	الثاني
سقوط ٦ سواكن	١٢	٢٨	١٨	٢٨	،،	الثالث
سقوط ساكن واحد	١٧	٢٨	١٨	٢٨	البسيط	الرابع *
سقوط ٥ سواكن	١٣	٢٤	١٨	٢٤	الضريح	الخامس
سقوط ٤ سواكن	١٤	٢٤	١٨	٢٤	،،	السادس
سقوط ساكنين	١٦	٢٤	١٨	٢٤	،،	السابع

جدول (١)

إن الإيقاع الشعري عند أبي تمام في هذه الأبيات ، وأمثالها كثير في شعره إذا تتبعته - كما قال الأمدى ، يتركز على توالي الحركات ذلك التوالى الذى دفع بها العلماء الممرى إلى القول (يجب أن يكون الطائى لم يفعل ذلك لأنه معدوم في شعر العرب والغريزة له منكرة) (١) وذلك حينما تطرق القول أبو تمام (٢) :

* بعد اعتماد رواية الديوان للقيت .

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٢٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٣٢٦ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

يوسف الثغرى مطلعها :

أما انه لولا الخليط المودع وريح عافنه مصيف ومربع

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيَسْرِعُ وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ

وذلك لتوالي أربع حركات فيه ، ولم يجد تخريجا لهذه الظاهرة ، الا أن يقول ان أبا تمام قد اتبع العيين الواو في غير القافية كما اتبعها الواو كذلك في هشو عروض البيت فأصبحت الكلمتان على النحو التالي " يسمعو ، يسرعو " وقد احتل المصمرى في سبيل ذلك التحريج رداءة هذه اللغة متجاهلا ظاهرة التخفيف التي فطن هو نفسه لها فقال بأنها أشبه بمذهب الطائي .

...

وإذا استعرضنا شعره جميعه للوقوف على البحر الغالب (١) فإننا سنجد أن ٣٢ ٪ من شعره قد جاء من البحر الكامل وأن هذا البحر يحتل المكانة الأولى والطويل المكانة الثانية بنسبة ٢٢ ٪ يليه البسيط ونسبته ١٨ ٪ فقط وذلك مخالف لأكثر الشعراء في عصره وقبل عصره فقد ظل البحر الطويل يحتل المكانة الأولى في أشعارهم (٢) يليه البسيط وربما تقدم عليه عند بعض الشعراء بينما ظل الكامل ثالث بحر في أشعارهم إلا عند أبي تمام فان هذا البحر يحتل المركز الأول ونسبة طفلة للنظر (٣) ، جعلت الدكتور عبد الله الطيب يقول (أبو تمام أبداً عقدة من العقد يخالف الناس في أكثر ما يأتى به ويأبى مع ذلك

-
- (١) انظر الجدول (٢) حيث نسبة شيوع كل بحر في شعر أبي تمام .
 (٢) يقول الدكتور ابراهيم انيس : (ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن) . د . ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٥٩ .
 (٣) انظر الرسم البياني (٣) التالي حيث تتضح نسبة اوسع البحور انتشارا عند أشهر شعراء العربية .

(٢٨٨)

البحر	عدد أبياته	نسبته الى بقية شميره
الكامل	٢٣٤٤	% ٣٢
الطويل	١٥٩١	% ٢٢
البسيط	١٢٤٩	% ١٧
الخفيف	٦٨٣	% ٩ر٥
الوافر	٦٦٧	% ٩
المنسرح	٢٨٢	% ٤
السريع	٢٠٧	% ٣
المقارب، الرجز (، الرمل، الهز، (، المجتث، (، المديد	٢٤٢	% ٣ر٥

جدول (٢)

إلا أن يجيء سابقا ومجليا ، ومن مخالفاته أنه جعل الكامل ميديانا لتتممقه وتأمله حتى صار عنده أشد ملائمة لذلك من سواه من البحور (١) .

ومن أهم سمات الكامل أنه أوفى بحور الشعر العربي حركات فهو يشتمل على ثلاثين حركة ، ولذلك يقول التبريزي " سمي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره ، والحركات وابن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن الكامل زيادة ليست في الوافر ، وذلك أنه توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمى لذلك كاملا (٢) .

وليس ذلك فحسب بل إن نسبة السواكن فيه تنخفض انخفاضاً بينا عما هي عليه في بقية البحور فالثلاثون حركة لا يقابلها إلا اثنا عشر سكونا بينما نجسد أن في الطويل والبسيط ثمانية عشر سكونا وثمان وعشرين حركة ، ومع أن السكون في الوافر لا يتجاوز الاثنى عشر سكونا إلا أن الحركات لا تتجاوز الست والعشرين حركة فقط ، وكذلك بقية البحور كما يكشف عنها الجدول (٤) .

إن هذا يعني أن البحر الكامل هو أغنى بحور الشعر العربي بالحركات التي لا تقابلها إلا أقل نسبة من السواكن فإن كان هذا البحر هو الغالب على شعر أبي تمام فإن هذا يعني أطراف الظاهرة التي لمناها فيما نراه عليه الآمدى من الأبيات ألا وهي ظاهرة ارتكاز شعر أبي تمام على الحركات التسع

(١) د . عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب ج ١ ص ٢٦٢ .

(٢) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ص ٥٨ .

(٢٩٠)

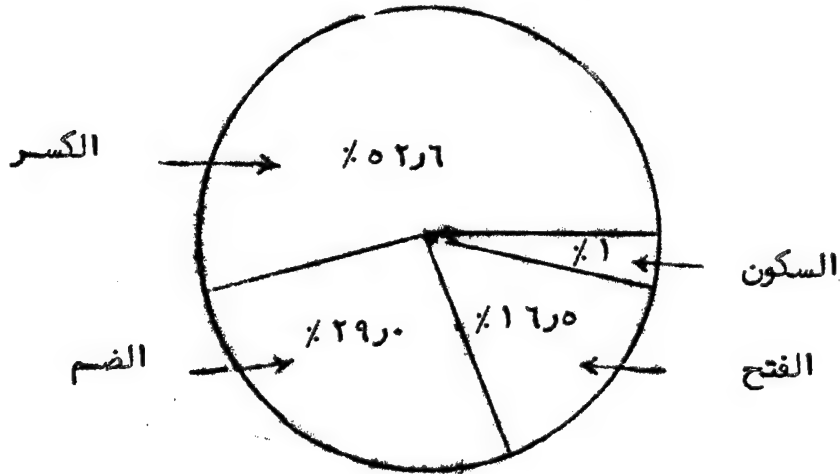
البهر	السكون	الحركة	نسبة السكون الى الحركة
الكامل	١٢	٣٠	٤ : ١٠
الطويل	١٨	٢٨	٦ر٤ : ١٠
البسيط	١٨	٢٨	٦ر٤ : ١٠
الوافر	١٢	٢٦	٤ر٦ : ١٠
الخفيف	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
المنسرح	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
الرمل	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
الرجز	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
المقارب	١٦	٢٤	٦ر٧ : ١٠
المديد	١٦	٢٢	٧ر٣ : ١٠
السريع	١٦	٢٢	٧ر٣ : ١٠
المضارع	١٢	١٦	٧ر٥ : ١٠
المجثث	١٢	١٦	٧ر٥ : ١٠

جدول (٤)

نسبة السواكن الى المتحركات في بحور الشعر العربي

لا يفصل بينها إلا أقل عدد ممكن من السواكن .

وتمة تجل ثالث لهذه الظاهرة تكشف لنا عنه حركة الروى فى القافية عند
أبى تمام فقد كان نصيب القافية المقيدة نصيباً ضئيلاً لا يتجاوز ١ ٪ من مجموع
شعره موزعاً على مقطعات تتكون من بيتين وثلاثة وأربعة باستثناء قصيدة واحدة
من سبعة وعشرين بيتاً كان المعرى يرى امكانية قراءتها مطلقة القافية أو مقيدة بها (١)
بينما احتلت القافية المطلقة مكسورة أو مضمومة أو مفتوحة نسبة ٩٩ ٪ من
شعره فى الوقت الذى تبلغ نسبة انتشارها فى الشعر العربى ٩٠ ٪ فقط (٢) وهذا
يعنى أن نسبة تحريك الروى فى شعر أبى تمام أعلى من نسبته الشائعة فى
الشعر العربى ، أى أن ظاهرة التحريك التى تجلت فيما عابه الأمدى من
أبيات وكشف لنا عنها انطلاق أكثر شعره من إيقاع البحر الكامل ، قد ظهرت
كذلك فى ندرة القوافى المقيدة الروى لديه ومجىء أغلب شعره محرك الروى .



(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٢٨٢ وهى قصيدة فى مدح الحسين بن

رجاء مطلعها :
جرت له أسماء جبل الشموس والوصل والهجر نعيم ووس

(٢) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٢٥٧

ان الحركة التي تطفئ على موسيقى شعرا بى تمام وتكن خلف كثير من ظواهره العروضية لا يمكن أن تنفصل بأى حال من الأحوال عن تلك الرؤية الشعرية التي كانت تحد نظرتة إلى الأشياء فأبوتام يراها متحركة ، يراها فى لحظة الصيرورة ، لذلك فهو لا تعرف حدودا صارمة لديه ، فالأشياء تتفاعل وتتداخل ويفضى بعضها إلى بعض فى حركة دائبة لا تنتهى إلا لتبدأ مرة أخرى ، وهى حركة عنيفة بعيدة الغور تفضى بالشئ إلى نقيضه والضد إلى ضده وما الطباقي إلا صورة من صور تجلى هذه الحركة التى تقفز بالشاعر بين النوافر ، وليس الجناس فى جوهره إلا حركة كامنة خفية تتسرب خلال تشابه صوري يربط بين الكلمات وانتشارها فى شعرا بى تمام لا يفسر إلا بذلك الصراع العنيف الذى ينتظم شعره كله ، حتى يقول (١) :

وقوافٍ قد ضَجَّ منها لما استعْ
حَلَّ فيها المرفوعُ والمغفُوضُ

ويقول (٢) :

تفاير الشعرُ فيه إنْ سهرت له
حتى ظننت قوافيه ستقتتل

ومن المظاهر التى يتجلى فيها اقتتال القوافى غلبة أشد الحروف انفجارا عليها ذلك أن نسبة ٣٢ ٪ من قوافيه على حرفى الباء والدال ومن أهم سماتهما أنهما من أقوى الأصوات فى العربية جهرا وانفجارا وكأنا كانت

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ٢٩٢ وهو من قصيدة فى مدح عيـاش

مطلعيها :

وثناياك إنها اغريـضُ
ولآلِ توم ورق وميضُ

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٠٠

تمثل ذورة الصراع الذى تمر حركات البيت فيه ، وكأنما انحباس النفس الذى يسبق انفجار الحروف يشكل الصدمة لجريانه مع حركات البيت المتتالية .

وشعر أبى تمام يزخر بعلامات الوجود المتحركة اللاهثة ، يتردد فيه لمعان البرق وهدير السيل ووقع المطر ، وتنفرس بين أبياته الرماح المصعدة والسيوف المجردة وتنمو فيه الأعشاب وتثغر خلاله الأشجار وتتعاقب فيه الفصول وتفضى الحياة إلى موت والموت إلى حياة . إن الحركة التى تنداح فى الوجود هى جوهر الحياة ولذا فالسكون علامة من علامات الموت ولا مر قالت المـرب سكن الرجل إذا مات واستكان إذا ذل ، والحركة حينما تستأصل السكون من الوجود فانها تجلى فيه الحياة على صورة فرس يرتفع فى زهو وطائر يحلّق فى شموخ يقول شاعرنا (١) :

يَعْلَمُ أَنَّ الدَّاءَ مَسْتَحْلَسٌ تحتَ جماجمِ الفرسِ الرائعِ (٢)
والطائرُ الطائرُ فى شأنِهِ يلوى بحظِّ الطائرِ الواقعِ

والشعر حينما يستبطن هذه الحركة يصبح نوعا من الرحلة يقهر الأبعاد المألوفة للأشياء فيلتقى عندئذ بالمطايا التى تقهر الأبعاد المعروفة للمكان ، فيخرج كلاهما بالشاعر عن حد السكون الذى لا يدل إلا على الموت ولا يفضى إلا إليه . يقول (٣) :

(١) الديوان بشرح التبريزى ج٢ ص ٣٥٧ وهو من قصيدة فى مدح نوح بن عمرو مطلعها :

ها إنَّ ذَا مَوْقِفِ الجَـانِعِ اقوى وسؤرُ الزمنِ الفاجِعِ
(٢) مستحس : بالكسر من استحلست الارض بالنبت اذا اتصل نبتها ،
ومستحس بالفتح : اى مجعول كالحلس وهو ما يوضع تحت السرج والارجح
الفتح لذكر الفرس فيما بعد .

(٣) الديوان بشرح التبريزى ج٢ ص ١٦٠ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن

الهيثم بن شيان مطلعها :
نوارٌ فى صواحيها نـوار كما فاجاك سربٌ أو صوار

فدع ذكر الضياع فلى شماس ان ذكرت ولى عنها نفاار
فمالى ضيعة الا المطايا وشعر لا يباع ولا يعار (١)

وحدث أبى تمام عن الشعر يعج بالفاظ السير والوخد والجموح والتهجير
والتفليس وفيه تعانق السهول الجبال وتشرق الشمس هاتكة عن الوجوه
حجاب الظلمات حتى يؤول الشعر من خلال هذه البنية اللغوية الى رؤية
جامعة متعالية ترتاد المجاهل وتجوس خلال الاغوار ، يقول (٢) :

وسيارة فى الارض ليس بنسازح على وخذها حزن سحيق ولا سهب

(١) يقول الاستاذ امين البرت الريحانى فى تحليله لهذا البيت "ان مفهوم
الغربة قد انقلب رأسا على عقب فى خاطر الشاعر فبدلا من أن تشده
الغربة إلى ضيعته (وطنه) صار ابتعاده عنها هو الوطن والتقييد
بمكان محدود هو الغربة . . وهكذا تستحيل المطايا دونه نحو
الحرية والانعتاق من حدود المكان . ولئن كانت المطايا فعلا ماديًا
للحرية فالشعر فعل فكري وجمالى لها ولئن كانت سبيلا للمصالحة مع
الحياة فالشعر سبيل لمعانقة الحياة . . أما قوله " لا يباع ولا يعار "
فكلام أقرب إلى النثر منه إلى الشعر وهو مثابة الماء الذى ترمى على النار
الطالعة من الصدور ومطلع العجز دون القدرة على اطفائها .

(امين البرت الريحانى : مدار الكلمة ٣٢) .

غير أننى أرى أن جملة " لا يباع ولا يعار " تؤصل سمة الذات فى الشعر
حتى يغدو كاللبصمة تحمل اسم صاحبها فلا يمكن ان يتسم بها سواه ،
وهذا ما يجعل فعل الانعتاق الفكرى تجربة ذاتية متفردة متمردة على
كل تقيد بما سبق أو تقييد لما يلحق .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٩٧ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن

يزيد الشيبانى مطلعها :
لقد أخذت من دار ماوية الحقب انحل المفانى للبلى هو أم نهب

تَذُرُ نَورَ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ وَتَمْضِي جَمُوحًا مَا يَرِدُ لَهَا غَرْبٌ
إِذَا أُنْشِدَتْ فِي الْقَوْمِ ظَلَّتْ كَأَنَّهَا سِرَّةٌ كَبِيرَةٌ أَوْ تَدَاخَلَهَا عَجَبٌ

ويقول : (١)

هَذِي الْقَوَافِي قَدْ أَتَيْتُكَ نَزْعًا تَتَجَسَّمُ التَّهْجِيرُ وَالتَّفْلِيسُ

ويقول : (٢)

تَسِيرُ مَسِيرَ الشَّمْسِ مَطَرَفَاتِهَا وَمَا ابْتَلَّ مِنْهَا لِاعْذَارٍ وَلَا خَيْدٍ
تَقْطَعُ آفَاقَ الْبِلَادِ سَوَابِقًا وَمَا السَّيْرُ مِنْهَا لِالْمَنْيْقِ وَلَا الْوُخْدِ

هذه الرواية الجامعة المتعالية لا تلبث أن تولد بالقصيدة إلى كون يضج بالحركة والاضطراب فلا يبقى فيه من السكون إلا ذلك السكون الصوري الذي تثبت به الحروف على الورق والأبيات في بطون الكتب . وهي حركة

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٢٧٣ وهو من قصيدة في مدح ابى الخيث الرافق مطلعها :

أَقْشِبُ رِيحَهُمْ أَرَاكَ دَرِيْسًا وَقَرَى ضِيُوفَكَ لَوْعَةً وَرِيْسًا

(٢) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٩٤ وهو من قصيدة في مدح محمد بن

المهشم بن شبانه مطلعها :
تَجَرَّعَ أَسَى قَدْ أَقْفَرَ الْجَرَّعَ الْفَرْدَ وَدَعَّ حَسَى عَيْنٍ يَحْتَلِبُهَا الْوَجْدُ

الوجود على ظهر الأرض تستبطن تاريخ الإنسان وتقلبه بين الأضداد ورحلته
بين الأنس والتوحش حتى تصبح القصيدة كما يقول (١) :

انسية وحشية كثرت بهـا حركات أهل الأرض وهو سكون

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٣٢٩ ، وهو من قصيدة في مدح
الواثق مطلعها :

وأبى المنازل إنها لشجون وعلى العجومة إنها لتبين

الخاصة

تراوحت مواقف النقاد من شعر أبي تمام بين رفض لهذا الشعر لأنّه خارج على طريقة العرب مخالف لها في الصياغة وبين تقبل له لأنّه يصوّر أصدق تصوير حياة التأنق والزخرفة التي شاعت في العصر العباسي ، وكلا الحكمين مجحف فالأول يسلبه حرّيته في الإبداع والآخري ينتزع منه حقيقته المنبثقة من لغته الشعرية ، وبين هذين الحكمين تتوزع المواقف المختلفة التي صدرت عنها الأحكام المتعددة على شعر أبي تمام بين استحسان واستهجان وقدح ومدح عند القدماء وعند جيل المحدثين .

ومن هنا كان هناك ما يشبه التسليم بأنّ ثمة جملة من أبيات أبي تمام تمثل إحالاته في المعاني ويعدّه في الاستعارة ومعاظلتة في التركيب وإغراقه في الصنعة والتكلف ، وقد ظلت هذه الأبيات تساق في مضمار التمثيل على أخطائه وهفواته للانتقاص منه تارة وللكشف عما يقع فيه الشعراء من سهو وزلل تارة أخرى .

ولذا فقد سميت في هذا البحث إلى إعادة النظر فيما اعتاد النقاد والبلاغيون عليه على أبي تمام وفق منهج يتوخّى تأصيل لغته الشعرية ويسعى للكشف عن أبعاد الرؤية التي تتسلط على أبيات الشعر لديه فتحرّكها شكلاً ومضموناً حتى تخرج بها عما هو مألوف ومعتاد وتسمها بسمّة التفسر

والنخرابة والتميز ، ذلك أن هذه الرؤية لا تلبث أن تتسلط على الأشياء فتتزع عنها رداء " الشيئية " وتحيلها إلى " مواضع " يتخللها التوتر الذى يفيض بها إلى احتضان الأضداد واستقطاب النوافر وهذا معنى أن شعور أبى تمام يبدأ بتدمير ما يعهد فى الكلمة من معنى والاستغلاء عليه ثم رفعها إلى أفق شعري لا تلبث أن تتجلى فيه بأروع صورها وتتجسد فاعلية الرؤية الشعرية لديه فى ديناميكية اللغة وغالبا ما تركز على اقتناص علاقات التشابه والتضاد بين العلامات الأساسية المكونة لبنية القصيدة حتى تنتظم على أساس وثيق من التقابل أو التناغم شكلا ومضمونا .

وقد أردت من خلال هذه الرسالة أن أكشف ملامح منهج نقدي جديد من شأنه إن أحسن تطبيقه أن يجعل ما يحتضنه تراثنا الشعري من تجارب إنسانية أصيلة وقيم حضارية خالدة لا تحصرها قوقعة زمانية محددة ولا تحدها بوتقة مكانية معينة .

وانى لأدعو دعوة مخلصه ، فى ختام هذا البحث ، إلى ضرورة الاستفادة مما حققه التقدم العلمى من انجازات فى مجال الدراسات الإنسانية بصورة عامة والأدبية بصورة خاصة وذلك فى دراستنا لتراثنا الشعرى فمن شأن هذه المناهج النقدية الحديثة أن تنصف شعرائنا العظام الذين طالما عاملناهم معاملة غير منصفة لانرى فى أشعارهم الا خطأ يجب اصلاحه أو مبالغة ينبغى أن يطا من منها وهم أمراء الكلام .

وانى أسأل الله أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا . {

ثبت مصادر البحث ومراجعته

* الآمدى : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري

تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ط . الثانية

١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري

تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط . الثانية ، القاهرة

١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م

* ابراهيم أنيس : (الدكتور)

- موسيقى الشعر

مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٧٢ م

* ابن الاثير : ضياء الدين بن الاثير

- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر

تحقيق د . أحمد الحوفى ، د . بدوى طيبانه ، مكتبة

نهضة مصر ، القاهرة ١٣٧٩ هـ .

- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان

تحقيق حنفى محمد شرف ، الانجلو المصرية ، ١٩٥٨ م

* إحسان عباس (الدكتور)

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن
الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة ، بيروت.

* أحمد إبراهيم موسى (الدكتور)

- الصبح البديع في اللغة العربية ،
دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩ م.

* أحمد أحمد بدوي : (الدكتور)

- أسس النقد الأدبي عند العرب ،
دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة .

* أحمد أسعد علي (الدكتور)

- الانسان والتاريخ في شعر أبو تمام (القسم الاول)
دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط. الثانية ١٩٧٢ م -
١٣٩٢ هـ .

* أحمد أمين (الدكتور)

- النقد الأدبي
النهضة المصرية ، ط. الرابعة ١٩٧٢ م.

* أدونيس : علي أحمد سعيد

- الثابت والمتحول
دار العودة ، بيروت ط. الأولى ١٩٧٧ م.

- مقدمة للشعر العربي

دار العودة ، بيروت ، ط. الثانية ١٩٧٥ م.

* الازهرى : أبو منصور محمد بن أحمد الازهرى

- تهذيب اللغة

تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ،

القاهرة ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م.

* الاشمونى : أبو الحسن على نور الدين بن محمد الأشمونى

- شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك ،

تحقيق محبى الدين عبد الحميد ، النهضة المصرية ط. الثالثة

* أمين البert الريحاني

- مدار الكلمة : دراسات نقدية

دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصرى ، ط. الأولى

١٩٨٠ م.

* الانبارى : أبو بكر محمد بن القاسم الأنبارى

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات

تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف سلسلة

ذخائر العرب ط. الثانية .

* أنيس المقدسى

- أمراء الشعر العربى فى العصر العباسى

دار العلم للملايين ، بيروت ط. الثامنة ، ١٩٦٩ م .

* البحترى : الوليد بن عبيد البحترى

- : الديوان

تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف ط. الثانية .

- ديوان الحماسة

تحقيق الأب لويس شيخو نشر دار الكتاب العربى ، بيروت ،

الطبعة الثانية .

* بدوى طيبانه (الدكتور)

- دراسات فى نقد الأدب العربى إلى نهاية القرن الثالث ،

الانجلو المصرية ط. الرابعة ١٩٦٥ م .

* البديعى : يوسف البديعى

- هبة الايام فيما يتعلق بأبى تمام

مطبعة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٣٤ .

* بشار بن برد

- الديوان

تحقيق : محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع .

* بلا : شارل بلا

- رسالة في الحلم

دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط. الاولى ، ١٩٧٣ .

* التبريزي : أبوزكريا يحيى بن علي الشيباني التبريزي

- شرح ديوان أبي تمام

تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ،
ط. الرابعة .

- الكافي في العروض والقوافي ،

تحقيق الحساني حسن عبدالله ، نشر معهد المخطوطات

المصرية ، القاهرة ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م .

* التهانوي : محمد الفاروق التهانوي

- كشف اصطلاحات الفنون

تحقيق د . لطفى عبد البديع ، المؤسسة المصرية العامة

، القاهرة ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢ م .

* الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر

- البيان والتبيين ،

تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ، ط. الرابعة

١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م .

- الحيوان

تحقيق عبدالسلام هارون ، البابى الحلبي ، القاهرة ،
ط . الثانية .

* الجرجاني : القاضى على بن عبدالمزيز الجرجاني ،

- الوساطة بين المتنبى وخصومه

تحقيق أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ، الحلبي ،
القاهرة .

* الجرجاني : عبدالقاهر الجرجاني :

- دلائل الاعجاز

تصحیح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ،

١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م

- أسرار البلاغة ،

محمد عبدالمنعم خفاجي ، ط . الثانية ، مكتبة القاهرة

١٣٩٦ هـ .

* جرجى زيدان

- تاريخ آداب اللغة العربية ،

مطابع الهلال ، مصر ، ١٩٣٠ م .

* جميل سلطان (الدكتور)

- أبوتام ،

دار الانوار ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٠م - ١٣٨٩هـ .

* جواد على (الدكتور) :

- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، دار النهضة ببغداد ،

ط. الثانية ١٩٧٦م .

* حازم القرطاجنى :

- منهاج البلغاء وسراج الادباء

تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه دار الكتب الشرقية ،

تونس ١٩٦٦م .

* أبوحيان التوحيدي :

- البصائر والذخائر ،

تحقيق ابراهيم الكيلانى ، دمشق مكتبة الطلس .

* خضر الطائى :

- أبوتام الطائى

دار الجمهورية . بغداد ، ١٩٦٦م .

* داود سلوم (الدكتور) :

- النقد العربى من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث ،

مطبعة الايمان ، بغداد ١٩٦٩م .

* ابن رشيق القيروانى : أبوعلى الحسن بن رشيق القيروانى ،

- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ،

تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد ، دار الجيل ،

بيروت ، ط. الرابعة ، ١٩٧٢م .

* سعد مصلوح : (الدكتور)

- الأسلوب : دراسة لغوية احصائية ،

دار البحوث العلمية ط. الاولى ، ١٩٨٠م .

* ابن سنان الخفاجى : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان

الخفاجى .

- سر الفصاحة

شرح وتصحيح عبدالتمال الصعدي ، مكتبة صبيح ،

١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩م .

* سيوييه : أبوشعر عمرو بن عثمان بن قنبر

- الكتاب

تحقيق عبدالسلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

ط. الثانية ١٩٧٢م .

* الشريف المرتضى : على بن الحسن ،

- طيف الخيال

تحقيق حسن كامل الصيرفي ، ط. الأولى ، الطبعة ،

١٣٨١ هـ - ١٩٦٢ م

* شوقي ضيف : (الدكتور) ،

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ،

دار المعارف ، مصر ، ط. التاسعة .

* الصولي : أبو بكر محمد بن يحيى الصولي ،

- ديوان أبي تمام

تحقيق رشيد خلف نعمان ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٨ م

- ديوان أبو نواس ،

دراسة وتحقيق بهجة عبد الغفور حمد ، مكتوب على الآلة

الكتابة ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد . كلية الآداب

١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م

- أخبار الشعراء " كتاب الاوراق "

جمع هيوارث دين .

- أخبار أبي تمام
تحقيق د. عساكر ، عبده عزام ، نظير الإسلام ، المكتب
التجاري للطبع والنشر ، بيروت .

- أخبار البحترى ،
تحقيق د. صالح الاشر ، دار الفكر بدمشق ، ط. الثانية ،
١٩٦٤ م - ١٣٨٤ هـ .

* ابن طباطبا العلوى ،
- عيار الشعر ،
تحقيق محمد زغول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ،
١٩٨٠ م .

* عباس محمود العقاد ،
- ساعات بين الكتب ،
دار الكتاب العربى ، بيروت ، ط. الثانية ، ١٩٦٩ م .

- مراجعات فى الآداب والفنون ،
دار الكتاب العربى ، بيروت ، ط. الأولى ، ١٩٦٦ م .

- يسألونك ،
دار الكتاب العربى ، بيروت ، ط. الثالثة ، ١٩٦٨ م .

- * عبد الرحمن بدوى (الدكتور) ،
- طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ،
دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ م .
- * عبدالعزيز سيد الاهل ،
- عبقرية أبى تمام ،
دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٢ م .
- * عبد الكريم الياقوتى : (الدكتور) ،
- جدلية أبى تمام ،
دار الجاحظ ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- * عبدالله الطيب : (الدكتور) ،
- المرشد الى فهم أشعار العرب ،
الحلبى ، القاهرة ، ط . الاولى ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م .
- * عبده بدوى : (الدكتور) ،
- أبوتام وقضية التجديد فى الشعر ،
مكتبة الشباب ، القاهرة .
- * العسكرى : أبوهلال الحسن بن عبدالله العسكرى ،
- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ،
تحقيق البجاوى ، ابوالفضل ابراهيم طبع الحلبي ، القاهرة .

* الحكرى : أبوالبقاء الحكرى ،

- شرح ديوان المتنبي ،

دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٧ هـ ، ضبط الابيارى ، السقا ،
شلبى .

* عرفروخ :

- أبوتمام شاعر الخليفة المعتصم بالله ،

المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٤ م .

* ابن فارس : أحمد بن فارس ،

- معجم مقاييس اللغة ،

تحقيق عبدالسلام هارون ، البابى الحلبي ، القاهرة ،

ط . الثانية ، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م .

* الفرزدق : أبوفراس همام بن غالب ،

- الديوان ،

جمع وطبع عبدالله الصاوى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ،

ط . الاولى ، ١٩٣٦ م / ١٣٥٤ هـ .

* قدامة بن جعفر ،

- نقد الشعر ،

تحقيق عبدالمنعم خفاجى ، نشر مكتبة الكليات الازهرية ،

القاهرة ط . الاولى ١٣٩٩ هـ .

* القزويني : جلال الدين أبو عبد الله محمد الخطيب القزويني ،

- الإيضاح في علوم البلاغة .

طبع صبيح ، القاهرة ، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م .

- شروح التلخيص ،

البابى الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧ م .

* ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ،

- الشعر والشعراء ،

طبع ليدن ، مطبعة بريل ١٩٠٢ .

* كاودن روى كاودن ،

- الأدب وصناعته ،

ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦٢ م .

* كمال أبوديب : (الدكتور)

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الأولى ١٩٧٤ م .

- جدلية الخفاء والتجلى ، دراسات بنيوية في الشعر ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الأولى ، ١٩٧٩ م .

* لطفى عبد البديع : (الدكتور)

- محاضرات

المحاضرات الملقاة على طلبة الصف الرابع بكلية الشريعة

قسم اللغة العربية ، ١٣٩٤ هـ .

- عبقرية العربية ،

مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط . الأولى ١٩٧٦ م .

* محمد حسن عبد الله : (الدكتور) ،

- مقدمة في النقد الأدبي ،

دار البحوث العلمية ، ط . الأولى ، ١٣٩٥ - ١٩٧٥

* محمد زكي عشاوي : (الدكتور) ،

- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ،

دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ م .

* محمد طاهر الجبلاوي ،

- الكلام في شعر البحتري وأبي تمام ،

طبع ونشر دار الفكر العربي ، القاهرة .

* محمد علي أبو حمدة ،

- النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري ،

دار العربية ، بيروت ، ط . الأولى ، ١٩٦٩ م .

- * محمد محمد الحسينى ،
- أبو تمام وموازنة الأمدى ،
المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- * محمد مندور : (الدكتور) ،
- النقد المنهجي عند العرب ،
دار نهضة مصر ، القاهرة .
- * محمود الريساوى : (الدكتور) ،
- الحركة النقدية حول مذهب أبو تمام (فى القديم) ،
دار الفكر .
- * - الفن والصناعة فى مذهب أبى تمام ،
المكتب الاسلامى ، ١٣٩١ - ١٩٧١ .
- * المرزبانى : أبوعبدالله محمد بن عمران المرزبانى ،
- الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء ،
طبع بحب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ،
ط . الثانية ١٣٨٥ هـ .
- * المرزوقى : أبوعلى أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى ،
- شرح ديوان الحماسة ،
نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة
والنشر ، الطبعة الثانية ١٣٧٦ هـ .

* مسلم بن الوليد الأنصاري ،

- الديوان ،

تحقيق د . سامي الدهان ، دار المعارف ، مصر .

* ابن المعتز : عبد الله بن المعتز ،

- البديع ،

نشر اغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار الحكمة - دمشق .

- طبقات الشعراء ،

تحقيق عبد الستار فراج ، دار المعارف بمصر ، ط . الثانية .

* منير سلطان : (الدكتور) ،

- المرزبانى والموشح ،

الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٨ م .

* ميرهوف : هانز ميرهوف ،

- الزمن فى الأدب ،

ترجمة د . أسعد رزق ، نشر مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .

* النابلسي : الشيخ عبد الغنى النابلسي ،

- تعطير الأناام فى تعبیر المنام ،

دار الفكر - بيروت .

- * نجيب محمد البهبهتي ،
- أبوتام الطائي : حياته وحياة شعره ،
دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ط. الثانية ، ١٩٧٠ م .
- * ابن النديم : أبو الفرج محمد بن اسحق بن النديم ،
- الفهرست ،
دار المعرفة ، بيروت .
- * نصرت عبدالرحمن : (الدكتور) ،
- في النقد الحديث ،
مكتبة الاقصى ، عمان ، ط. الاولى ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .
- * ياقوت الحموي ،
- معجم الأدباء ،
دار المأمون ، القاهرة .
- * ابن يعيش : موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش ،
- شرح المفصل ،
عالم الكتب ، بيروت ، مكتبة المتنبى ، القاهرة .

الحمد لله رب العالمين